Баскин В
Чайковский
П.И.
Спб., 1895.

НИИЛ — Библиотека
RB23

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

„РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ“.

I. А. Г. Рубинштейнъ.
II. М. П. Мусоргскій.
III. А. Н. Сѣровъ.

Готовится къ печати:

V. А. С. Даргомыжскій.

Первые три выпуска серіи монографій подъ общимъ названіемъ „Русскіе Композиторы“ продаются въ музык. маг. фирмы П. Юргенсона въ Москвѣ, Петербургѣ и Варшавѣ.

Кв. 0.3

В. С. Баскинъ.

РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ.

П. И. ЧАЙКОВСКІЙ.

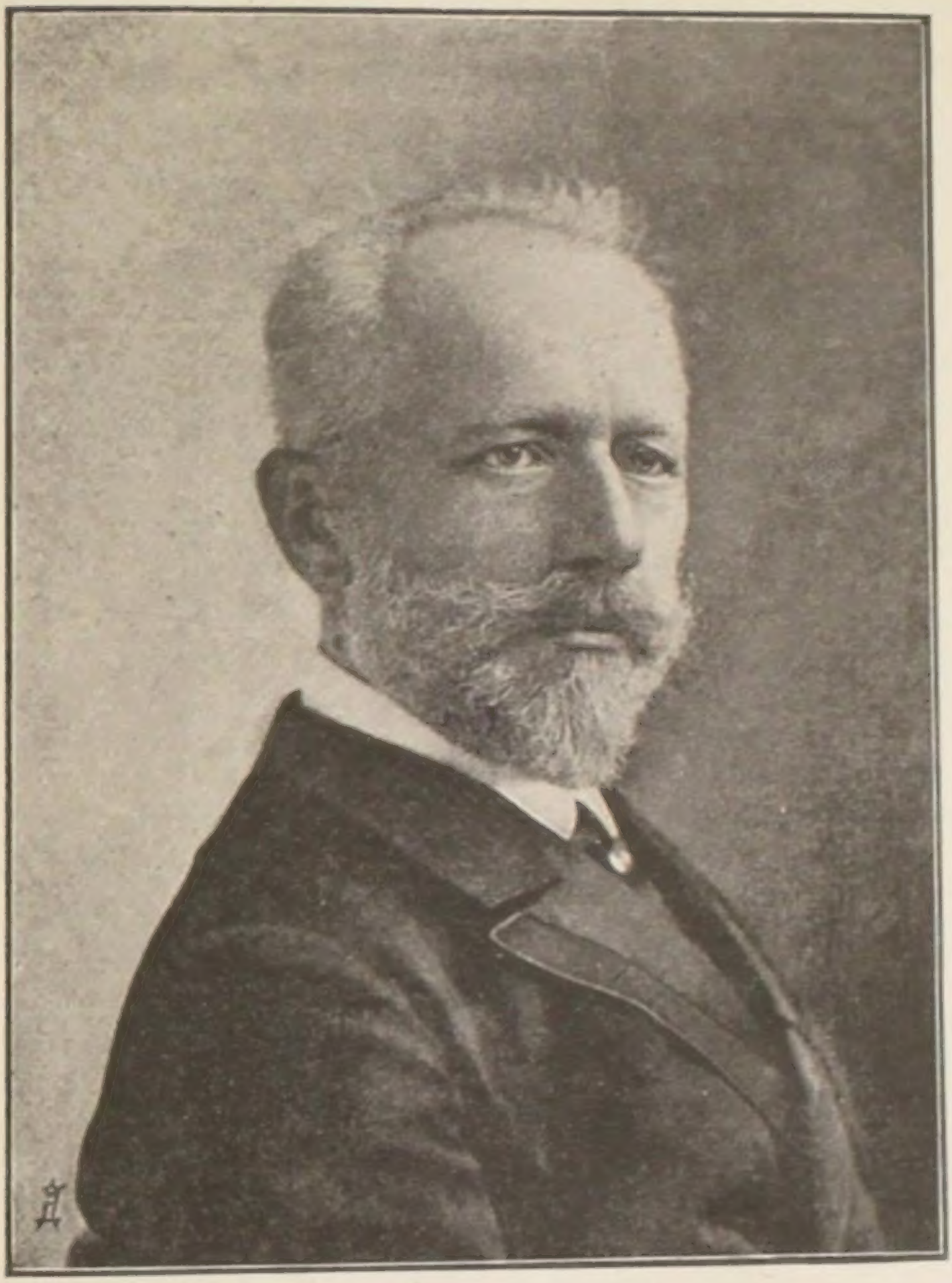
(Очеркъ его дѣятельности).

Съ портретомъ композитора.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе А. Ф. МАРКСА.
1895.

Дозволено

Типографія А. Ф. МАРКСА, Средняя Подъяческая, д. № 1.



Feci quod potui faciant meliora potentes.

Оглавленіе.

стр.

Предисловіе 7

I. Біографическія свѣдѣнія. «Снѣгурочка» 12

Сценическія произведенія.

а) Оперы:

II. «Опричникъ» 32

III. «Кузнецъ Вакула» («Черевички») 47

IV. «Орлеанская дѣва» 60

V. «Евгеній Онѣгинъ» 69

VI. «Мазепа» 80

VII. «Чародѣйка» 92

VIII. «Пиковая дама» 102

IX. «Іоланта». Общія заключенія 114

б) Балеты:

X. «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчикъ». 124

Концертныя произведенія:

XI. Шесть симфоній («Манфредъ») 135

XII. Другія оркестровыя сочиненія:

а) Фантазіи: «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да-Римини» и «Гамлетъ» 148

б) Четыре сюиты 153

в) Разныя пьесы: «1812-й годъ», «Итальянское каприччіо», марши и др. 156

XIII. Камерная и концертная музыка:

Квартеты, тріо, фортепіанные концерты съ оркестромъ, пьесы для одного фортепіано, скрипичный концертъ съ оркестромъ, и др. . . . 160

XIV. Романсы (дуэты) и церковная музыка 173

Заключеніе 182

XV. Списокъ произведеній П. И. Чайковскаго музыкальныхъ (по opus'амъ) и литературно-критическихъ . . . 185

Предисловіе.

Предлагаемый очеркъ музыкальной дѣятельности П. И. Чайковскаго составляетъ собраніе моихъ статей о произведеніяхъ этого композитора, помѣщенныхъ въ разныхъ журналахъ и періодическихъ изданіяхъ; не обозначенныя * были помѣщены въ журналѣ «Трудъ», за исключеніемъ первой главы, появляющейся впервые. Статьи эти въ настоящемъ изданіи значительно передѣланы и дополнены.

Настоящій «Очеркъ» составляетъ № IV въ предпринятой мною серіи монографій, посвященныхъ обзору дѣятельности отечественныхъ композиторовъ подъ общимъ заглавіемъ «Русскіе композиторы»; первые три выпуска этой серіи посвящены были А. Г. Рубинштейну, М. П. Мусоргскому и А. Н. Сѣрову.

Чайковскій, какъ композиторъ, очень любимъ публикою, и предлагаемый этюдъ о его дѣятельности, какъ первый опытъ характеристики ея, надѣюсь, представитъ нѣкоторый интересъ для читателей.

Авторъ.

П. И. Чайковскій.

† 25 октября 1893 г.

...Вотъ ужъ прошелъ годъ, со дня смерти Петра Ильича Чайковскаго, случившейся такъ неожиданно въ ночь съ 25 на 26 октября; смерть эта поразила всѣхъ; никто и не думалъ, что опасность такъ велика, въ особенности въ ту минуту, когда распространились слухи, что собственно холерные припадки миновали; всѣ, слѣдившіе съ напряженнымъ вниманіемъ за ходомъ болѣзни дорогого всѣмъ композитора, были увѣрены, что онъ выздоровѣетъ, но судьбѣ угодно было вырвать его изъ числа живыхъ; наука была безсильна спасти этого замѣчательнаго художника изъ когтей смерти, подкравшейся къ нему такъ незамѣтно, такъ неожиданно... Въ какихъ-нибудь два дня его не стало; не стало одного изъ даровитѣйшихъ сыновъ земли русской; не стало великаго поэта въ звукахъ... Чѣмъ дальше будемъ мы отходить отъ рокового дня его смерти, тѣмъ болѣе будемъ мы чувствовать ударъ, нанесенный намъ этой смертью. Значеніе этой утраты для русской музыки можетъ сравниться лишь съ значеніемъ утраты Пушкина для русской литературы. Но музыка—общечеловѣческій языкъ

и поэтому утрата Чайковскаго ощутительна для гораздо болѣе широкаго района. Такіе композиторы, какъ Чайковскій, составляя гордость своей родины прежде всего, въ то же время достояніе всего человѣчества; поняли же американцы его сочиненія, если они пришли въ такой восторгъ отъ нихъ, когда онъ появился, какъ дирижеръ, въ Нью-Іоркѣ и другихъ городахъ; восхищались же его произведеніями на всемірной выставкѣ недавно въ Чикаго; имѣлъ же онъ громадный успѣхъ въ Лондонѣ и Парижѣ; а въ Берлинѣ, Гамбургѣ и другихъ центрахъ?

Это была поэтическая натура, обаятельная для всѣхъ, приковывавшая къ себѣ всякаго, съ кѣмъ онъ только приходилъ въ столкновеніе. Поэтому-то его преждевременная смерть такъ всѣхъ поразила. Его похороны, извѣстныя читателямъ по описаніямъ газетъ и иллюстрированныхъ журналовъ, достаточно доказали, съ какою искреннею скорбью Россія, начиная съ учащихся дѣтей въ школахъ и кончая самыми высокопоставленными лицами, оплакивала смерть своего второго Глинки; вездѣ совершаемы были панихиды по немъ, даже въ Италіи. Со смерти Тургенева и Достоевскаго Петербургъ не видалъ такихъ пышныхъ похоронъ. И могъ-ли кто-либо изъ присутствовавшихъ въ залѣ Дворянскаго собранія въ Петербургѣ въ симфоническомъ собраніи русскаго музыкальнаго общества (суббота, 16 октября 1893 г.),—которымъ дирижировалъ Чайковскій и въ которомъ исполнялась его шестая симфонія (патетическая), ставшая его лебединою пѣснью, — подумать, что онъ прощается навсегда съ любимымъ композиторомъ! Не рокъ-ли тяготѣетъ надъ русскими даровитѣйшими дѣятелями въ области прекраснаго? Пушкинъ погибъ, не доживъ до сорока лѣтъ, Лермонтовъ — тридцати, Гоголь, Глинка, Даргомыжскій, Сѣровъ едва перешли пятидесятилѣтній возрастъ. Къ этой группѣ слѣдуетъ отнести и П. И. Чайковскаго, едва достигшаго 53 лѣтъ.

Чайковскій умеръ, далеко не высказавъ всего, что онъ могъ еще сказать. Хотя онъ и говаривалъ часто, что пора

«перестать писать», тѣмъ не менѣе онъ работалъ до послѣднихъ дней. Незадолго до его смерти появились его новые романсы и фортепіанныя пьесы: онъ собирался передѣлать «Опричника», котораго почему-то считалъ «слабѣйшимъ своимъ произведеніемъ», какъ выражался. Да и вообще онъ чувствовалъ себя такъ хорошо въ послѣднее время своей жизни, что безсомнѣнно обогатилъ бы нашу музыкальную литературу еще многими вдохновенными произведеніями... Но этому не суждено было осуществиться. Впрочемъ, сдѣланное имъ во всѣхъ отрасляхъ композиціи уже отвоевало ему почетную и завидную страницу въ исторіи музыки вообще, а русской въ особенности.

Его мелодіи, какую бы форму онъ для нихъ ни выбралъ, — симфоніи, оперы, балета, романса, ноктюрна и пр., — вездѣ находили и находятъ откликъ въ сердцахъ людей, а этотъ чудесный даръ возвѣ и всѣми цѣнимъ. Чайковскій болѣе чѣмъ кто-либо можетъ быть названъ субъективнымъ пѣвцомъ; его муза—нѣжная и трогательная — одинаково всѣмъ мила.

П. И. Чайковскій.

I.

Біографическія свѣдѣнія. „Снѣгурочка“.

Замѣчательную особенность встрѣчаемъ мы у русскихъ композиторовъ: въ то время, какъ иностранные авторы обыкновенно культивируютъ одинъ какой-нибудь родъ музыкальнаго творчества, наши композиторы берутся сразу за различныя области композиціи. Напримѣръ, итальянскіе маэстро Беллини, Доницетти, Россини и др. и нынѣ здравствующій Верди писали въ большинствѣ случаевъ исключительно оперы, другіе музыкальные авторы, напримѣръ, Шопенъ, Листъ, отчасти Шубертъ и др., посвящали себя другому роду композиторской дѣятельности. Совсѣмъ не то русскіе композиторы; почти у каждаго изъ нихъ, начиная съ Глинки (исключая отчасти Сѣрова), мы находимъ наряду съ оперной дѣятельностью развитіе и разработку другихъ отраслей композиціи: романсовъ, симфонической музыки, камерной и пр. Разносторонность дарованія и разнохарактерность творчества — вотъ отличительная черта нашихъ музыкальныхъ дѣятелей; но между ними особеннымъ богатствомъ разнообразія блещутъ таланты Рубинштейна и Чайковскаго. Можно смѣло сказать, что нѣтъ такого отдѣла композиціи, въ которомъ они не испытали бы своихъ силъ.

Авторъ, о которомъ мы теперь говоримъ, написалъ десять оперъ: изъ нихъ нѣкоторыя шли и идутъ съ большимъ

успѣхомъ на разныхъ сценахъ; еще болѣе извѣстенъ онъ въ качествѣ даровитѣйшаго симфониста, да и вообще онъ одинъ изъ крупнѣйшихъ представителей современной композиціи въ обширномъ смыслѣ слова. Чайковскій въ настоящее время не только въ русской, но и во всей европейской музыкальной литературѣ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ. Если Франція можетъ гордиться Сенъ-Сансомъ, Италія—Верди, Германія — Брамсомъ, то Россія имѣетъ полное право выставить такія имена, каковы Рубинштейнъ и Чайковскій, произведенія которыхъ ставятся высоко не только нашимъ отечествомъ, но и Европой и Америкой.

Но если кто-либо, по своему таланту и духу произведеній, можетъ считаться прямымъ преемникомъ Глинки, то это Петръ Ильичъ Чайковскій. Правда, находятся люди, съ яростью отстаивающіе свои «кружковые» интересы, провозглашающіе чуть не о каждомъ «своемъ» авторѣ, что онъ-то и есть «глава русской школы» или, по меньшей мѣрѣ, вновь народившійся «геній», и въ то же время игнорирующіе или во всякомъ случаѣ умаляющіе значеніе Чайковскаго такъ же, какъ и Рубинштейна для нашего музыкальнаго искусства; но эти выходки можно простить ради ихъ комической оригинальности, ибо отрицать очевидное можетъ или слѣпой, или же нарочно закрывающій глаза. Къ прискорбію этихъ ратующихъ за quasi «національную» партію и за «новую русскую школу» (точно у насъ возможна старая русская школа!), мало кто ихъ слушаетъ. Факты на-лицо: имена Рубинштейна и Чайковскаго составили себѣ почетную репутацію вездѣ, не только у насъ, но и далеко за предѣлами нашего отечества, а имена величающихъ себя «геніями» никѣмъ еще пока не признаны и даже мало кому извѣстны, хотя нужно имъ отдать полную справедливость, всѣ они болѣе или менѣе талантливые музыканты; впрочемъ, кажется, игра въ оригинальничанье начинаетъ мало-по-малу надоѣдать и самимъ радикаламъ, судя по послѣднимъ ихъ произведеніямъ. Какъ бы то ни было, если вслѣдствіе какихъ-нибудь побужденій у Рубин-

нтейна и Чайковскаго есть кучка недоброжелателей, то она немногочисленна, безсильна и едва-ли можетъ пошатнуть своими нападками ихъ прочное реноме въ музыкальномъ мірѣ. Какъ тотъ, такъ и другой высоко держатъ знамя служенія искусству; тотъ и другой обогатили нашу музыкальную литературу многими произведеніями, имѣющими первоклассное значеніе; имена ихъ тѣсно связаны и занимаютъ видное мѣсто въ лѣтописяхъ нашего искусства. И тотъ, и другой говорятъ массѣ, которая ихъ понимаетъ и высоко цѣнитъ; и тому, и другому нѣтъ надобности гнаться за славой и мусировать себя.

Впрочемъ, въ послѣднее время жизни Чайковскаго взгляды нашихъ музыкальныхъ радикаловъ значительно измѣнились по отношенію къ нему: и они вынуждены были прійти къ сознанію, что это крупная величина, которой суждено сыграть большую роль въ исторіи нашей музыки. Конечно, о немъ не писалось такихъ дифирамбовъ, какъ о своихъ «геніяхъ», о немъ не трубили, какъ объ иныхъ, ничего ровно не сдѣлавшихъ въ теченіе даже и тридцатилѣтней своей композиторской дѣятельности, но они его стали играть въ своихъ концертахъ, носящихъ громкую кличку «Русскіе симфоническіе концерты». Дѣлалось-ли это для сборовъ,— такъ какъ публика вовсе не посѣщала эти семенные вечера, или же изъ уваженія къ громадному таланту Чайковскаго,—во всякомъ случаѣ они его стали признавать; лучше поздно (и даже очень поздно), чѣмъ никогда. Непризнававшіе его десятки лѣтъ, они при концѣ его жизни присоединились къ числу почитателей его таланта.

Впрочемъ, сближенію нашей радикальной партіи съ Чайковскимъ, быть-можетъ, отчасти способствовалъ и самъ Чайковскій, въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ прямо обнаружившій симпатіи къ теоріямъ «молодой русской школы», высказывавшійся иногда весьма сочувственно о нѣкоторыхъ дѣятеляхъ этой партіи, къ которымъ онъ, по своей добротѣ, относился черезчуръ снисходительно, и наконецъ сблизившійся кое-съ-кѣмъ изъ представителей такъ-называемой «могучей

кучки». Впрочемъ, послѣдніе остались вѣрны себѣ: достаточно прочесть хотя бы некрологъ въ «Вѣстникѣ Европы» (декабрь 1893 г.), написанный адептомъ «кучки», чтобы убѣдиться въ правдѣ нашихъ словъ: этотъ апологистъ «кучки» прямо говоритъ, что у Чайковскаго «нѣтъ силы выразительности» и пр.

Кромѣ долгой композиторской карьеры, длившейся двадцать восемь лѣтъ и составляющей главную основу славы Чайковскаго, слѣдуетъ еще упомянуть о двухъ другихъ областяхъ его дѣятельности, изъ которыхъ одна также имѣетъ крупное значеніе и право на вниманіе,—это именно *педагогическая*, ознаменовавшаяся двумя учебниками, принятыми какъ руководства въ нашихъ консерваторіяхъ. Хотя Чайковскій и не особенно любилъ давать уроки, отвлекавшіе его отъ главнаго дѣла, тѣмъ не менѣе онъ очень добросовѣстно относился къ взятымъ на себя обязанностямъ и даже давалъ уроки безплатно тѣмъ изъ своихъ учениковъ, которые или по бѣдности не въ состояніи были платить ему за занятія, или же обнаруживали выдающіяся способности. Одно время онъ попробовалъ было писать критическія статьи; это было въ 1871—76 гг. Писалъ онъ въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ» и отчасти въ «Современной Лѣтописи» подъ литерами «Б. Л.»*). Убѣдившись однако въ неудобствѣ совмѣстительства двухъ разнородныхъ областей,—творчества и критики,—онъ въ скоромъ времени пересталъ писать критическія статьи и никогда больше къ этому не возвращался. Обратимся теперь къ его curriculum vitae.

Сынъ окружнаго горнаго инженера, Петръ Ильичъ Чайковскій родился въ Воткинскомъ заводѣ, въ Вятской губерніи, 25 апрѣля 1840 г. Вскорѣ отецъ его переѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ занялъ мѣсто директора технологическаго института. Въ Петербургѣ десятилѣтній Чайковскій поступилъ въ привилегированное учебное заведеніе, въ училище правовѣдѣнія, откуда, какъ извѣстно, открывается обширный доступъ къ высшимъ судебнымъ должностямъ, куда,

*) Значеніе этого псевдонима читатели найдутъ въ главѣ XV.

собственно говоря, отецъ и причинъ своего сына. Хотя въ кругъ домашняго воспитанія, полученнаго Петромъ Ильичемъ, и входила фортепіанная игра, какъ необходимый элементъ, и хотя родители, заботясь о всестороннемъ образованіи сына, обратили вниманіе и на музыкальныя его способности, но, разумѣется, имъ и въ голову не приходило, чтобы Петръ Ильичъ могъ когда-либо предпочесть административной карьерѣ тернистый артистическій путь (та же исторія, что съ Стровымъ). Первоначальные уроки фортепіанной игры ему давалъ извѣстный въ то время піанистъ Кондингеръ. Въ училищѣ Чайковскій пробылъ девять лѣтъ и окончилъ его очень успѣшно въ 1859 году.

Необходимо тутъ же упомянуть, что на его музыкальное развитіе имѣли вліяніе два обстоятельства: во-первыхъ, въ школѣ правовѣдѣнія, находившейся подъ покровительствомъ принца Ольденбургскаго, большого любителя музыки, обращалось серьезное вниманіе на преподаваніе ея. Г. Стасовъ въ своихъ воспоминаніяхъ объ этомъ училищѣ («*Русская Старина*») разсказываетъ, что воспитанники занимались музыкой и часто устраивали домашніе концерты; разумѣется, что покровительство училищнаго начальства къ музыкальнымъ занятіямъ воспитанниковъ не могло не поддержать въ молодомъ Чайковскомъ увлеченія искусствомъ, къ которому онъ и безъ того питалъ особенную любовь; понятно, что раннее знакомство съ классическими образцами музыкальной литературы еще на школьной скамьѣ должно было оказать самое благотворное вліяніе на воспріимчивую музыкальную натуру Чайковскаго.

Во-вторыхъ, частое посѣщеніе театровъ и въ особенности итальянской оперы, бывшей въ то время, при почти полномъ захуданіи русской, въ самомъ апогеѣ своего расцвѣта въ Петербургѣ, куда стекались лучшія европейскія силы, тоже оставило слѣдъ на его музыкальномъ развитіи. Увлеченіе итальянской музыкой, ея мелодіями и мастерской ихъ передачей замѣчательными пѣвцами—не исключительное явленіе въ жизни русскихъ композиторовъ: итальянская му-

зыка играла немаловажную роль въ развитіи нашихъ первоклассныхъ музыкальныхъ дѣятелей: на ней воспитались Глинка и Сѣровъ; на ней же воспитался и Чайковскій. И странное дѣло, эти композиторы наиболѣе богаты мелодической изобрѣтательностью. Конечно, каждый изъ нихъ пошелъ своимъ путемъ, внося новыя и свѣжія струи въ нашу музыкальную литературу, каждый изъ нихъ впослѣдствіи пріобрѣлъ свою индивидуальную физіономію, но на каждомъ изъ нихъ безсомнѣнно отразилось вліяніе итальянской музыки. Это не удивительно, потому что итальянская опера въ своихъ основныхъ положеніяхъ, выработанныхъ традиціонно, сводится исключительно къ *мелодіи*; здѣсь драматическое дѣйствіе играетъ второстепенную роль: характеры, личности и сценическія ситуаціи стушовываются ради большаго простора мелодіи; все приносится въ жертву и исчезаетъ предъ значеніемъ сопрано, альта, тенора и баса; но зато мелодія въ итальянской оперѣ возводится на недосягаемую высоту и служитъ главнымъ стимуломъ къ достиженію композиторомъ и его произведеніемъ успѣха. А такъ какъ мелодія, что̀ бы тамъ ни говорили философствующіе въ музыкѣ, все-таки душа всякаго музыкальнаго произведенія, то неудивительно, что ею упивается масса, съ одной стороны, и что она приковываетъ вниманіе всякаго музыкальнаго таланта, съ другой.

Только за послѣднее время у насъ народилась группа композиторовъ, «лукаво мудрствующихъ», отрицающихъ въ музыкѣ основу всѣхъ ея основъ и старающихся музыку перенести изъ области искусства въ область науки и замѣнить мелодію научными изслѣдованіями. Однако, многолѣтній опытъ, кажется, далъ имъ понять, что путь ихъ ложенъ и что напрасно заковываютъ они свои дарованія въ измышленные какіе-то, никому ненужные и никѣмъ непризнанные законы; кажется, они и сами начинаютъ это понимать и мало-по-малу отступаютъ отъ этихъ законовъ. И имъ не оказало никакой помощи ни вѣчное мусированіе своихъ произведеній, ни выкрикиваніе чуть не при

барабанномъ боѣ о своихъ музыкальныхъ подвигахъ, о своихъ неимовѣрныхъ талантахъ и гигантскихъ трудахъ въ области одерживанія побѣдъ надъ изгнаніемъ мелодіи, ни вѣчныя нападки на тѣхъ, которые не нашли нужнымъ слѣдовать по ихъ стопамъ и быть, благодаря этому, причисленными къ лику «геніевъ»,—ничто не спасло ихъ именъ отъ неизвѣстности, а произведеній ихъ — отъ архивной и библіотечной пыли; и публика, и разумная критика, разумѣется, не могли отнестись иначе, какъ съ улыбкой, къ игрѣ въ прокладываніе новыхъ путей въ искусствѣ; но теперь и сами «красные» начинаютъ пользоваться обычными музыкальными формами, обращая вниманіе и на мелодію. Разумѣется, въ комъ музыкальное вдохновеніе было ключомъ, кому не приходилось прикрывать свое мелодическое убожество разными хитросплетеніями, тотъ или вовсе не поддавался этому теченію (А. Г. Рубинштейнъ), или же, увлекшись немного, какъ напримѣръ П. И. Чайковскій, вскорѣ же переходилъ на свой настоящій путь, предоставивъ другимъ быть непризнанными «геніями» и обольщать себя званіемъ и ролью «мученика за идею».

Какъ бы то ни было, вліяніе итальянской оперы на нашихъ лучшихъ музыкальныхъ дѣятелей было безсомнѣнно благотворнымъ и отозвалось на мелодическомъ талантѣ Чайковскаго, несмотря на нѣкоторое «вѣяніе», одно время его охватившее, какъ убѣдимся ниже. Онъ часто посѣщалъ оперу и успѣлъ познакомиться съ звѣздами вокальнаго искусства.

Окончивъ на девятнадцатомъ году жизни свое образованіе въ училищѣ правовѣдѣнія, молодой Чайковскій поступилъ на службу въ департаментъ министерства юстиціи. Но не трудно себѣ представить, какую борьбу долженъ былъ онъ вынести. Для него музыка уже и въ эти молодые годы далеко не была предметомъ одного только удовольствія; онъ уже и тогда видѣлъ въ ней осуществленіе своихъ тайныхъ помысловъ и идеаловъ. Куда было идти? Консерваторій и правильно организованныхъ

музыкальныхъ училищъ не было (кромѣ, разумѣется, первоначальныхъ, въ которыхъ они уже болѣе не нужались), о русской оперѣ тоже еще нельзя было говорить, какъ о прочно сформировавшемся институтѣ; музыкальныхъ обществъ, куда молодой талантъ могъ бы принести свое произведеніе (если это не опера), тоже не было.

Если и существовали меценаты, искренно любившіе отечественную музыку и готовые для нея кое-что сдѣлать (какъ, напримѣръ, графъ Вielьгорскій, князь Волконскій и друг.), то, во-первыхъ, и доступъ къ нимъ былъ не особенно легокъ для начинающаго, а, во-вторыхъ, все это носило характеръ частной благотворительности, а не постояннаго учрежденія, гдѣ молодыя силы могли бы найти пріютъ и продуцировать свои произведенія. Разумѣется, людямъ, не нуждавшимся въ матеріальныхъ средствахъ и невынужденнымъ смотрѣть на музыку, какъ на источникъ прокормленія, при талантѣ и любви къ музыкѣ еще возможно было бороться съ равнодушіемъ общества, переносить одни только нравственныя, такъ сказать, терзанія и такъ или иначе все-таки пролагать путь для отечественной музыки. Такъ, напримѣръ, Глинка и Даргомыжскій, посвятившіе себя музыкальной дѣятельности, находились въ болѣе благопріятныхъ въ матеріальномъ смыслѣ условіяхъ, чѣмъ позднѣйшіе композиторы—Сѣровъ, Рубинштейнъ и Чайковскій. Тѣмъ не приходилось думать о кускѣ хлѣба, предавшись музыкѣ: имъ не нужно было тратить свое время на уроки, которые, къ тому же, такъ рѣдко попадались и такъ мизерно оплачивались; для Глинки и Даргомыжскаго, кромѣ, такъ сказать, борьбы идеальной, другой не существовало; они могли поѣхать за границу, учиться тамъ у лучшихъ преподавателей, пробить себѣ дорогу при помощи хотя бы тѣхъ же меценатовъ и любителей отечественнаго искусства; они были люди обезпеченные и могли спокойно предаться своему дѣлу.

Совершенно въ другомъ положеніи находились Сѣровъ, Рубинштейнъ и Чайковскій, изъ которыхъ второй скорѣе могъ, впрочемъ, выйти побѣдителемъ изъ борьбы за су-

шествованіе, благодаря своему необыкновенному виртуозному таланту, обратившему весьма рано на себя всеобщее вниманіе. Сѣрову же и Чайковскому прочили совсѣмъ не ту карьеру: увлекаясь музыкой, имѣя призваніе къ ней и желая ей предаться вполнѣ, они этого не могутъ: имъ нужно службой пріобрѣтать необходимое къ жизни: они вынуждены тратить время и лучшіе молодые годы на добываніе куска хлѣба.—вынуждены бороться съ идеалами родителей, желающихъ видѣть своихъ сыновей обезпеченными и сдѣлавшими «карьеру»; само собою разумѣется, что карьеры музыкальной родители совсѣмъ не признаютъ, считая это занятіе «пустою тратою времени», какъ, напримѣръ, отецъ Сѣрова.

Далѣе, въ то время музыка еще считалась предметомъ роскоши: на нее далеко не всѣ еще смотрѣли, какъ на предметъ, могущій имѣть воспитательное значеніе; учились играть состоятельные любители; слѣдовательно, разсчитывать молодому музыканту на уроки и на поддержку со стороны какого-нибудь музыкальнаго общества нечего было; приходилось бросать certa pro incerta, т.-е. пожертвовать службой и опредѣленнымъ содержаніемъ шаткому общественному положенію, сопровождаемому нуждой и лишеніемъ въ матеріальномъ отношеніи, съ одной стороны, и недовольствомъ родителей, доходившихъ иногда до открытыхъ враждебныхъ отношеній (какъ, напр., съ Сѣровымъ), съ другой стороны. Сколько нужно чувствовать въ себѣ силы, энергіи и воли, чтобы рѣшиться промѣнять свое положеніе, представляющееся открытымъ, съ опредѣленными шансами на будущее, на сомнительный артистическій путь, связанный со столькими невзгодами, да еще при тѣхъ условіяхъ, когда нѣтъ правильно организованныхъ музыкальныхъ обществъ, когда нѣтъ руководителей, которые указали бы настоящую дорогу, когда внутренній голосъ предлагаетъ еще иногда вопросъ въ родѣ: «да выйдетъ-ли изъ тебя что-нибудь выдающееся?» Вспомнимъ переписку Сѣрова.

Въ такомъ же почти положеніи очутился молодой Чайковскій. Чувствуя призваніе къ музыкѣ и видя въ ней ко-

нечную цѣль своихъ стремленій, онъ долженъ былъ поступить, разумѣется, скорѣе въ угоду отцу, чѣмъ по своему собственному желанію, на службу и подчиниться извѣстнымъ обязанностямъ, нисколько ему не пріятнымъ. Удивительно-ли, что молодая артистическая натура, стремившаяся къ свободѣ мыслей, не ужилась съ канцелярскимъ формализмомъ, въ которыи nolens-volens пришлось заковать себя? Мудрено-ли, что художественныи темпераментъ не вынесъ чиновничьяго гнета и неизмѣнной монотонности въ занятіяхъ? Чайковскій рѣшился бросить службу въ концѣ коиповъ, на которои онъ пробылъ однако нѣсколько лѣтъ, и выйти на тотъ путь, которыи такъ манилъ его къ себѣ и который былъ такъ неопредѣленъ.

Разумѣется, намъ нѣтъ надобности слѣдить шагъ за шагомъ за всѣми жизненными его невзгодами и останавливаться подробно на тѣхъ обстоятельствахъ, которыя пришлось пережить будущему композитору, пока онъ сталъ знаменитымъ Чайковскимъ. Достаточно будетъ сказать, что онъ испыталъ всѣ сладости артистическаго пути: и разрывъ съ родителями, и связанное съ лишеніемъ мѣста по службѣ отсутствіе какихъ бы то ни было вѣрныхъ средствъ къ существованію, и неопредѣленное положеніе въ обществѣ, и неизвѣстность «береговъ», къ которымъ онъ стремился, и постоянныя душевныя терзанія, съ которыми неизбѣжно слитъ тяжелыи путь художника, и вѣчныя сомнѣнія за будущее, и пр., и пр. Все это вмѣстѣ, разумѣется, заставило его пережить много горькихъ минутъ. Недаромъ говоритъ Гете, что вѣнокъ дается артисту за его страданія.

Нужно тутъ же сознаться, что какъ ни плохо было матеріальное положеніе нашего композитора въ началѣ его дѣятельности, все же ему легче было добиться своихъ цѣлей, чѣмъ, напримѣръ, Сѣрову: начало его музыкальной карьеры почти совпадаетъ съ открытіемъ консерваторіи въ Петербургѣ, въ 1862 г., благодаря стараніямъ А. Г. Рубинштейна, подъ руководствомъ котораго Чайковскій занимал-

ся еще въ музыкальныхъ классахъ, существовавшихъ при Михайловскомъ дворцѣ. Къ тому же, уже въ 1859 г., было основано подъ покровительствомъ великой княгини Елены Павловны «русское музыкальное общество», по иниціативѣ того же Рубинштейна; слѣдовательно, молодой талантъ могъ надѣяться на исполненіе его произведеній предъ публикой, какъ ни шатко и непрочно было еще положеніе вновь народившагося музыкальнаго общества.

Съ открытіемъ консерваторіи Чайковскій тотчасъ поступилъ туда, и такъ какъ онъ былъ значительно подготовленъ по разнымъ отраслямъ музыкальнаго знанія, то прямо поступилъ въ классъ контрапункта, находившагося въ вѣдѣніи профессора Зарембы, сразу сумѣвшаго угадать въ молодомъ человѣкѣ недюжинный талантъ. Чайковскій всегда былъ очень любимъ директоромъ консерваторіи, т.-е. А. Г. Рубинштейномъ, со стороны котораго онъ всегда видѣлъ самое дружеское расположеніе и любовь. И до сихъ поръ А. Г. съ гордостью говоритъ о своемъ ученикѣ, называя его «дитя моего сердца». Хотя Заремба былъ недаленъ въ своихъ взглядахъ на музыкальное искусство, а кругозоръ ученика уже и тогда былъ шире такового же своего профессора, тѣмъ не менѣе, и Заремба цѣнилъ дарованіе Чайковскаго. Въ консерваторіи будущій композиторъ пробылъ три года: здѣсь онъ, подъ руководствомъ названнаго профессора, основательно познакомился съ классической музыкой. Въ 1865 г. онъ окончилъ консерваторію и получилъ медаль за сочиненіе (кантата на стихотвореніе Шиллера «Къ радости»), исполненное на публичномъ актѣ.

Не безынтересно будетъ привести здѣсь отзывъ объ этомъ произведеніи одного музыкальнаго критика того времени. Отзывъ этотъ характеренъ по своему враждебному отношенію къ только-что народившейся тогда у насъ консерваторіи. Принадлежа самъ къ кучкѣ композиторовъ, мечтавшихъ перевернуть весь музыкальный міръ и надѣявшихся создать какую-то свою собственную школу, писавшій отзывъ всячески старался умалить значеніе пра-

вильно-организованной школы и вслѣдствіе этого вымещалъ свою безсильную злобу на представителяхъ консерваторіи. Вотъ этотъ «безпристрастный» отзывъ о кантатѣ: «Консерваторскій композиторъ, г. Чайковскій — *совсѣмъ плохъ*. Правда, что его сочиненіе (кантата) написана въ самыхъ неблагопріятныхъ условіяхъ: по заказу, къ данному сроку, на данную тему. Но все-таки, *если бы у него было дарованіе*, то оно хоть гдѣ-нибудь порвало бы консерваторскія оковы. Чтобы не говорить много о г. Чайковскомъ, скажу только, что гг. Рейталеры и Фолькманы несказанно бы обрадовались его кантатѣ и воскликнули бы съ восторгомъ: нашего полку прибыло!» Само собой разумѣется, что Рейталеръ и Фолькманъ приведены безпристрастнымъ критикомъ, какъ олицетвореніе полнѣйшей бездарности... Но возвратимся къ нашему очерку.

Къ этому времени относится открытіе второй консерваторіи въ Москвѣ, куда директоромъ назначенъ былъ покойный Н. Г. Рубинштейнъ, игравшій впослѣдствіи немаловажную роль въ жизни и дѣятельности Чайковскаго; въ немъ послѣдній нашелъ искренняго друга и талантливаго толкователя своихъ произведеній. Каждому художнику нуженъ сбытъ продуктовъ его творчества: каждому композитору необходимо, чтобы его произведенія исполнялись. Мало еще имѣть талантъ, необходимо, чтобы его поняли, признали. Каково бы ни было дарованіе, если оно не встрѣчаетъ симпатіи, если оно не ободряется сочувствіемъ понимающихъ людей, если не находитъ поддержки, оно непремѣнно заглохнетъ или же плоды его созрѣютъ не во-время. Едва-ли нужны примѣры. Въ Н. Г. Рубинштейнѣ Чайковскій нашелъ того тонкаго цѣнителя своего дарованія, который былъ ему такъ необходимъ для поддержки развивавшагося его таланта; въ этомъ отношеніи заслуги Н. Г. Рубинштейна неоцѣнимы.

Въ прежнее время не мало услугъ оказывали въ этомъ отношеніи меценаты; теперь они замѣнены учрежденіями, къ счастью для композиторовъ. Н. Г., ставшій во главѣ московской музыкальной almae matris, въ то же время

былъ избранъ директоромъ московскаго отдѣленія русскаго музыкальнаго общества и, какъ завѣдывавшій художественной частью, имѣлъ возможность оказывать содѣйствіе начинающему композитору. Сверхъ того, талантливое исполненіе Николая Рубинштейна, въ которомъ шли рука объ руку энергія и нѣжность, сила и мягкость при глубокомъ пониманіи исполняемаго, имѣло вліяніе на композиторское дарованіе Чайковскаго; онъ могъ смѣло разсчитывать, во-первыхъ, на то, что его произведенія не пролежатъ въ какомъ-нибудь музыкальномъ складѣ, выжидая счастливаго случая, какъ это сплошь и рядомъ бываетъ, а, во-вторыхъ, на успѣхъ, разъ его трудъ попалъ въ такія умѣлыя дирижерскія и артистическія руки, каковы были руки покойнаго Рубинштейна. Благодаря послѣднему, нашъ композиторъ могъ предаться своему дѣлу съ тою любовью, которая обнаруживаетъ въ художникѣ истинное призваніе. Но все это уже было потомъ, когда имя Чайковскаго дѣлалось все болѣе и болѣе извѣстнымъ въ Москвѣ, а въ началѣ надо было завоевать себѣ извѣстное положеніе.

Вскорѣ по окончаніи петербургской консерваторіи, Чайковскій получилъ мѣсто профессора теоріи въ только что открывшейся въ Москвѣ консерваторіи. Во время пребыванія въ Петербургѣ нашему композитору пришлось жить уроками, которые очень плохо оплачивались и которыхъ онъ къ тому же не любилъ давать. Въ Москвѣ онъ серьезно принялся за работу, т.-е. сталъ сочинять. Встрѣченный въ качествѣ автора не особенно дружелюбно публикой и прессой, онъ не падалъ духомъ и продолжалъ писать, вѣря въ свои силы. Что касается первой, т.-е. публики, то нисколько не удивительно, что она отнеслась равнодушно къ первымъ произведеніямъ, подписаннымъ незнакомымъ ей именемъ; толпѣ нуженъ ярлыкъ и громкое имя; тогда она падаетъ ницъ и выражаетъ свои восторги; только передъ авторитетомъ она преклоняется; говоря словами поэта, она «для истины глуха и равнодушна»: умѣть отличить настоящее дарованіе немногіе способны. А пресса... въ особенности въ то время, ко-

гда наши радикалы пользовались такой авторитетностью въ печати, удивительно-ли, что она, въ лицѣ гг. Кюи, Стасова и др., старалась унизить все, что носило на себѣ слѣды систематическаго и,—о, ужасъ!—классическаго музыкальнаго образованія? Дѣйствительно, о первыхъ произведеніяхъ Чайковскаго, публично исполнявшихся, тогдашній рецензентъ *Петербургскихъ Вѣдомостей*, г. *** (гг. Кюи), писалъ, что «консерваторія выпускаетъ только бездарностей, лишенныхъ музыкальнаго чутья». Крайне строго отнесся также къ первой операѣ нашего композитора «Воевода» и критикъ *Московскихъ Вѣдомостей*, г. Ларошъ, бывшій съ нимъ кажется въ то время въ самыхъ дружескихъ отношеніяхъ. Этотъ отзывъ, если не ошибаемся, былъ главной причиной того, что молодой авторъ уничтожилъ эту оперу. Сколько нравственныхъ силъ стоило Чайковскому рѣшиться на этотъ шагъ? Такъ вотъ, говоримъ мы, если эти критики не могли видѣть въ его первыхъ произведеніяхъ признаковъ глубокаго таланта (вѣдь, увертюра къ «Ромео и Джульеттѣ» была написана въ 1867 г., а въ слѣдующемъ году уже исполнялась въ Петербургѣ: «Зимнія грезы», его первая симфонія, уже вышла въ свѣтъ, а вѣдь все это—произведенія, безспорно, талантливыя), то что же удивительнаго, что масса отнеслась равнодушно къ молодому композитору, въ которомъ она еще не видѣла своего кумира?

Пришлось работать очень много и усердно, пришлось пролагать себѣ путь тяжелымъ трудомъ и, главное, талантомъ; Чайковскій, будучи занятъ въ консерваторіи, находилъ еще однако время давать уроки (и даже безплатно) и писать. Онъ сразу сталъ пробовать свои силы въ разныхъ жанрахъ композиціи. Не обращая вниманія на отзывы прессы и на завистливое отношеніе нѣкоторыхъ собратовъ по композиторской дѣятельности, онъ не остановился на полпути и продолжалъ совершенствоваться въ своей спеціальности. Единственной мечтой композитора было оставить занятія уроками и предаться исключительно творческой дѣятельности. Но это не легко было сдѣлать въ то время:

нужно было пріобрѣсти обширное имя, любовь публики, громадный успѣхъ произведеніямъ, чтобы они стали популярными и дали бы ему доходъ. Къ числу лицъ, оцѣнившихъ въ Москвѣ довольно рано талантъ автора «Ромео и Джульетты», принадлежитъ, кромѣ покойнаго Рубинштейна, извѣстный музыкальный издатель г. Юргенсонъ. Какъ тотъ, такъ и другой всячески содѣйствовали распространенію его произведеній: первый мастерскимъ исполненіемъ и включеніемъ ихъ въ составлявшіяся имъ программы симфоническихъ и квартетныхъ собраній русскаго музыкальнаго общества, а второй путемъ печатанія и изданія. Въ Петербургѣ стала издавать сочиненія Чайковскаго еще раньше музыкальная фирма «В. Бессель и К°.».

Только съ 1879 г. Чайковскій можетъ считать свою карьеру сдѣланной: многочисленныя сочиненія, издаваемыя фирмой Юргенсона, его вполнѣ обезпечивали матеріально. Говоря о матеріальныхъ средствахъ покойнаго П. И., необходимо прибавить, что онъ получалъ еще по Высочайшему повелѣнію по три тысячи рублей въ годъ изъ Кабинета Его Величества. Имѣя однако вмѣстѣ съ авторскимъ гонораромъ до 15 тысячъ рублей въ годъ. Чайковскій, какъ разсказываютъ, весьма часто нуждался въ деньгахъ,—что слѣдуетъ объяснить его безконечной добротою, которую страшно эксплоатировали всѣ, кто только хотѣлъ. Какъ истинный художникъ, онъ конечно не придавалъ никакого значенія презрѣнному металлу и раздавалъ деньги направо и налѣво; словомъ, онъ и въ этомъ отношеніи могъ бы служить образцомъ тѣмъ артистамъ, которые видятъ въ искусствѣ дойную корову прежде всего и оцѣниваютъ каждое свое публичное появленіе чуть не на вѣсъ золота, совершенно забывая о тѣхъ посредственныхъ данныхъ, которыми ихъ наградила судьба. Чайковскій идеально служилъ интересамъ искусства, какъ и его профессоръ и другъ А. Г. Рубинштейнъ. Они не наигрывали на дудочкѣ популярности, чтобы набить себѣ цѣну на музыкальномъ рынкѣ; они не прибѣгали къ уличнымъ рекламамъ. Ихъ скромность тоже образцовая; они о себѣ не

кричали, не мусировали себя всѣми правдами и неправдами, не высовывали своей физіономіи чуть не на всѣхъ перекресткахъ. Они дѣйствительно—истинные свѣточи искусства, достойные подражанія и поклоненія.

Въ 1879 году онъ оставилъ консерваторію и вмѣстѣ съ нею свою педагогическую дѣятельность и исключительно сталъ заниматься тѣмъ, что для него было дороже всего и для чего ему пришлось столько перенести. Его педагогическая дѣятельность, какъ мы выше сказали, не прошла безслѣдно; онъ составилъ два учебника: гармоніи, принятый какъ руководство въ московской консерваторіи (1872 г.), и другой, озаглавленный: *Краткій учебникъ гармоніи, приспособленный къ чтенію духовно-музыкальныхъ сочиненій въ Россіи* (1875 г.).

Съ этого времени нашъ композиторъ жилъ то въ Россіи, то за границею: лѣто онъ обыкновенно проводилъ у сестры въ имѣніи, въ Кіевской губерніи, а зимою навѣщалъ обѣ столицы, гдѣ исполнялись его новыя произведенія. Чайковскій въ послѣднее время своей жизни находился въ самомъ расцвѣтѣ силъ и таланта, былъ свободенъ отъ необходимыхъ мелочныхъ заботъ, поглощающихъ, однако, много времени: всѣ сцены и музыкальныя общества наперерывъ ставили и исполняли его произведенія; изданія его композицій охотно раскупались публикой, жаждавшей услышать что-нибудь новое, вышедшее изъ-подъ его пера; критика, не сумѣвшая опередить публику и растолковать ей значеніе его для нашей музыки, была покорена его громаднымъ талантомъ и должна была вторить публикѣ,—словомъ нашъ композиторъ находился въ самыхъ счастливыхъ условіяхъ, въ какихъ только можетъ находиться художникъ; при разнообразіи его таланта и при его плодовитости можно было ожидать еще очень многаго отъ него; но и сдѣланное имъ безспорно уже отвоевало себѣ одну изъ блестящихъ страницъ въ лѣтописяхъ нашей музыки, его имя принадлежитъ исторіи не только отечественной музыки, но и общеевропейской.

Мы начнемъ обзоръ композиторской дѣятельности Чайков-

скаго съ оперъ, и именно съ тѣхъ, которыя должны считаться подготовительными работами; къ такимъ слѣдуетъ отнести: «Воеводу», «Ундину» и «Снѣгурочку».

Первой по времени слѣдуетъ считать «*Воеводу*» на сюжетъ драмы Островскаго. Опера эта была поставлена въ Москвѣ въ февралѣ 1869 года, съ г-жей Меньшиковой въ главной роли; успѣха она не имѣла, какъ потому, что московская публика еще тогда не знала Чайковскаго въ качествѣ авторитетнаго имени, такъ и потому, что критика слишкомъ строго отнеслась къ начинавшему композитору. Несмотря на нѣкоторыя достоинства этой оперы, при отсутствіи у автора опытности и умѣнья владѣть оркестровыми массами, «Воевода» выдержалъ только три представленія и былъ снятъ съ репертуара. Эта неудача, хотя и огорчила композитора, но не настолько, чтобы заставить его—бросить писать; напротивъ, онъ чувствовалъ въ себѣ достаточно силъ овладѣть толпой и тотчасъ принялся за новую оперу, которую создалъ въ нѣсколько мѣсяцевъ на сюжетъ сказки де-ла-Мотть-Фуке, «Ундину», переработавъ весь почти матеріалъ «Воеводы» для «Опричника» и оставивъ только увертюру къ «Воеводѣ» и танцы въ четыре руки («Пляска сѣнныхъ дѣвушекъ»). Что касается первой, то достаточно сказать, что она не представляетъ собой ничего выдающагося; тема же танцевъ широка и красива. Въ эту «Пляску сѣнныхъ дѣвушекъ» вошли отрывки изъ перваго исполненнаго публично произведенія Чайковскаго (въ Павловскѣ въ 1869 г.), подъ заглавіемъ: «Danses caractéristiques», на которое никто изъ представителей печати не обратилъ никакого вниманія; оно прошло совершенно незамѣченнымъ. Эти отрывки не могутъ еще однако дать понятія объ оперномъ талантѣ Чайковскаго.

По словамъ г. Кашкина («На память о П. И. Чайковскомъ», Москва 1894 г.), нашъ композиторъ въ 1870 г. былъ занятъ мыслью написать фантастическую оперу «*Манфредо*», но онъ вскорѣ оставилъ эту мысль и написалъ только хоръ насѣкомыхъ, исполненный въ Москвѣ,

въ декабрѣ того же года. Его уже занимала, какъ мы сказали, «*Ундина*», либретто для которой существовало, такъ какъ графъ В. О. Соллогубъ сдѣлалъ для покойнаго А. О. Львова.

Судьба этой второй его оперы, «Ундины», довольно интересна. Опера была послана изъ Москвы въ Петербургъ; здѣсь ее не одобрили къ постановкѣ; какъ бы то ни было, цѣлая опера Чайковскаго осталась никому неизвѣстной: фактъ, достойный вниманія. Невольно припоминаются иные современные композиторы, гоняющіеся за славой во что бы ни стало (къ несчастью, завелись и продавцы славы), готовые чуть не покупать композиціи и выдавать ихъ за свои собственныя. Что многіе, не имѣя понятія объ инструментовкѣ, обращаются за ней къ спеціалистамъ и затѣмъ исполняютъ публично «свои» произведенія.—это не единичный фактъ. Для Чайковскаго же достаточно было неодобренія пріятеля, чтобы уничтожить цѣлое произведеніе; не признали другой его оперы,—онъ махнулъ рукой на нее, потому что онъ увѣренъ былъ, что сумѣетъ написать и третью, болѣе интересную, болѣе вдохновенную,—да такъ и дѣйствительно случилось. «Ундина» однако не совсѣмъ погибла: многіе ея №№ были употреблены авторомъ для другихъ сочиненій: такъ, есть предположеніе, что мотивъ Allegretto второй симфоніи взятъ изъ этой оперы; кромѣ того, думаютъ, что пѣсня Леля изъ «Снѣгурочки»—«Земляничка ягодка» тоже взята Чайковскимъ изъ той же «Ундины». Любопытно, что и у Сѣрова пропала опера на этотъ же сюжетъ.

Къ числу оперныхъ произведеній слѣдуетъ отнести и «*Снѣгурочку*», музыку къ весенней сказкѣ Островскаго того же названія (на этотъ же сюжетъ написана извѣстная опера г. Римскаго-Корсакова), состоящую изъ интродукціи, антрактовъ къ дѣйствіямъ, хороводовъ и плясокъ, пѣсенъ Леля (три) и нѣсколькихъ ансамблей: всѣхъ номеровъ къ сказкѣ девятнадцать. Хотя «Снѣгурочка» должна считаться pièce d'occasion, такъ какъ она была написана по просьбѣ

А. Н. Островскаго и наскоро, тѣмъ не менѣе, она имѣетъ такія достоинства, что нельзя обойти ее совершеннымъ молчаніемъ.

«Снѣгурочка» была издана въ 1873 г. и поставлена въ томъ же году въ февралѣ на сценѣ Большого театра въ Москвѣ, при участіи г-жъ Оедотовой и Кадминой въ главныхъ роляхъ Снѣгурочки и Леля; музыка, иллюстрирующая ее, имѣла скорѣе характеръ какого-то придатка къ драмѣ, чѣмъ самостоятельный; это не есть нѣчто законченное, цѣльное, а отдѣльные моменты изъ «весенней сказки», обрисованные музыкальными штрихами; вотъ почему къ ней нельзя предъявлять строгихъ *оперныхъ* требованій и вотъ почему, между прочимъ, поставленная на сценѣ «Снѣгурочка», какъ занимающая среднюю ступень между оперой и драмой, не могла произвести особенно сильнаго впечатлѣнія на публику и блистательнаго успѣха не имѣла, несмотря на всѣ старанія двухъ названныхъ первоклассныхъ артистокъ; къ тому же и сюжетъ, лишенный драматическаго движенія, казался скучнымъ. Однако, «Снѣгурочка» выдержала нѣсколько представленій при полномъ театрѣ.

Тѣмъ не менѣе, и въ этихъ музыкальныхъ отрывкахъ уже сказываются особенности дарованія нашего композитора: во всѣхъ нумерахъ на первомъ планѣ мелодія, то русская въ народномъ духѣ, то обще-лирическая, навѣянная настроеніемъ иллюстрируемаго момента; музыкальныя мысли ясны и не вымучены; гармонизація изящна и оригинальна; любимый пріемъ Чайковскаго,—педаль на секундѣ,—уже и здѣсь имѣетъ мѣсто; основательное знакомство композитора съ классической музыкальной литературой обнаруживается уже и тутъ; кое-что попадается въ шумановскомъ стилѣ (антрактъ къ 4 дѣйствію, № 17, и обращеніе Весны къ Снѣгурочкѣ: «Зорь весеннихъ цвѣтъ душистый»); почти въ каждомъ № встрѣчается нѣчто свѣжее, самобытное. Конечно, какъ composition d'occasion, «Снѣгурочка» не можетъ претендовать на особенно видное значеніе; вѣроятно, и самъ авторъ смотрѣлъ на эту вещь, какъ на пробу компози-тор-

скаго пера. Кое-гдѣ видна недодѣланность, замѣтна торопливость работы, не всегда полное соотвѣтствіе между содержаніемъ дѣйствія и предпосылаемымъ къ нему антрактомъ (ко 2 дѣйствію), не всегда выдержанъ характеръ музыки, относящейся къ тому или другому моменту; въ танцахъ бьетъ въ глаза частое повтореніе однѣхъ и тѣхъ же темъ и пр.

Особенное вниманіе обращаетъ на себя даже и въ этой маленькой вещи разработка народныхъ мелодій. Возьмете-ли вы хоръ провожанія масляницы («Веселенько намъ тебя встрѣчать, привѣчать»), слѣпыхъ гусляровъ («Вѣщія громкія струны рокочатъ»), хороводъ, пѣсни Леля, или въ финалѣ «Богъ Ярила, свѣтъ и сила»,—вездѣ вы слышите народный мотивъ, но вы его слышите культивированнымъ; на канвѣ народной мелодіи композиторъ сумѣлъ дать образчикъ музыки народнаго характера, опоэтизированный и вылившійся въ художественную форму; тутъ народный мотивъ не является въ томъ первобытномъ состояніи, въ какомъ онъ созданъ народной фантазіей. Композиторъ, идя по стопамъ Глинки, пользуется лишь духомъ вещи, особенностями ея характера и придастъ мотиву изящество и прелесть, добытыя искусствомъ, не оставляя его въ неотдѣланномъ состояніи. Словомъ, у него народные мотивы не являются фотографическимъ снимкомъ, а плодомъ творчества.

Кстати замѣтимъ, что, несмотря на вышеуказанный характеръ «Снѣгурочки», композиторомъ внесено столько оригинальнаго и намѣчено столько характернаго, что не мудрено, если г. Римски-Корсаковъ, написавшій оперу на этотъ сюжетъ, поддался направленію музыки Чайковскаго. Напримѣръ, въ интродукціи къ танцамъ и хору птицъ вы слышите подражаніе щебетанію птицъ; то же самое, но въ самостоятельномъ видѣ, вы находите въ прологѣ и у г. Римскаго-Корсакова; далѣе, пѣснѣ Леля «Туча со громомъ сговаривалась» предшествуетъ пастушья свирѣль, то же вы встрѣчаете и у г. Римскаго-Корсакова, который придастъ ей значеніе вагнеровскаго Leitmotiv'a, сопровождающаго каждое появленіе Леля; наконецъ, народный мотивъ хоровода «Ай

во полѣ лининька» (№ 12) буквально почти воспроизведенъ г. Римскимъ-Корсаковымъ: что еще удивительнѣе, этотъ же мотивъ употребленъ композиторомъ оперы «Снѣгурочка» два раза, точно нельзя было взять какой-нибудь другой мотивъ хороводной пѣсни. Мы далеки отъ мысли, что г. Римскій-Корсаковъ позаимствовалъ что-либо у Чайковскаго; но тождество нѣкоторыхъ особенностей, встрѣчаемыхъ здѣсь и тамъ, несмотря на восьмилѣтнее разстояніе между появленіемъ музыки нашего композитора и оперы г. Римскаго-Корсакова (1881 г.), указываетъ только, съ какимъ художникомъ мы имѣемъ дѣло въ лицѣ Чайковскаго, выдвинувшаго даже въ музыкальномъ набросвѣ, въ эскизѣ, случайно написанномъ, тѣ именно стороны иллюстрируемаго сюжета, на которыя композиторъ, взявшійся чрезъ восемь лѣтъ за этотъ же сюжетъ для цѣлой оперы, обратилъ такое серьезное вниманіе. Вотъ насколько проникся духомъ «весенней сказки» Чайковскій; только композиторъ-поэтъ могъ такъ проникнуться этой сказкой.

Изъ нумеровъ «Снѣгурочки» лучшими мы бы назвали перечисленные выше и тѣ, которые сопровождаютъ фантастическіе моменты сказки (появленіе лѣшаго и тѣни Снѣгурочки, № 16); къ сожалѣнію, ихъ сравнительно немного. Есть, однако, и совсѣмъ слабыя мѣста, напримѣръ, пляска скомороховъ и др.

Сценическія произведенія.

а) Оперы.

II.

„Опричникъ“.

Строго говоря, «*Опричникъ*» *), увидѣвшій свѣтъ въ Петербургѣ на Маріинской сценѣ 12 апрѣля 1874 г., когда онъ

*) Статья объ «Опричникѣ» была напечатана въ журналѣ «Русская Мысль» (1886 г., февраль).

былъ поставленъ въ первый разъ въ бенефисъ капельмейстера г. Направника, долженъ считаться первой оперой Чайковскаго. Публика, знавшая его въ качествѣ талантливаго композитора, пріобрѣвшаго уже извѣстное имя и симпатіи прессы, собралась теперь судить не о какомъ-то невѣдомомъ ей Чайковскомъ, а объ авторѣ, каждое произведеніе котораго,—будь оно большое (по объему) или малое,—вызывало самые лестные отзывы, о которомъ всѣ говорили и которымъ всѣ болѣе или менѣе восхищались. Такое отношеніе, намъ кажется, объясняется еще тѣмъ, что «Опричникъ» впервые шелъ именно въ Петербургѣ, а не въ Москвѣ. Въ Петербургѣ всегда есть большій контингентъ достаточно музыкально-подготовленныхъ слушателей, чѣмъ въ Москвѣ; кромѣ того, русская опера въ то время находилась въ лучшемъ состояніи (въ смыслѣ исполнителей и обстановки) въ Петербургѣ, чѣмъ въ Москвѣ, гдѣ она, можно сказать, только что зарождалась: наконецъ, Петербургъ всегда обладалъ большимъ количествомъ (и лучшаго качества) музыкальныхъ критиковъ, чѣмъ Москва. Фактъ тотъ, что къ «Опричнику» отнеслись серьезнѣе, внимательнѣе и онъ былъ достойнѣе оцѣненъ, чѣмъ «Воевода», хотя большинство №№ его въ переработанномъ видѣ вошло въ «Опричника», имѣвшаго полный успѣхъ; на долю автора выпало много аплодисментовъ и овацій; кромѣ того, дирекціей с.-петербургскаго отдѣленія русскаго музыкальнаго общества присуждены были Чайковскому проценты (300 руб.) съ капитала М. А. Кондратьева въ видѣ преміи, основанной покойнымъ Кондратьевымъ для поощренія начинающихъ композиторовъ; опера въ продолженіе 16 дней (отъ 12 по 28) дана была при полномъ театрѣ и при возрастающемъ успѣхѣ шесть разъ; такое же вниманіе обратилъ на себя «Опричникъ» въ Москвѣ, Харьковѣ, Кіевѣ, а затѣмъ и Одессѣ, гдѣ онъ выдержалъ много представленій.

Всѣмъ, вѣроятно, извѣстна драма Лажечникова «Опричникъ», откуда взята фабула первой оперы Чайковскаго. Либретто составлено умѣлой рукой; сцены распланированы

съ знаніемъ дѣла и не лишены необходимыхъ для оперы, какъ сценическаго произведенія, эффектовъ: встрѣчаемые контрасты въ положеніяхъ героевъ только усиливаютъ впечатлѣніе и «Опричникъ», какъ либретто, удовлетворяетъ всѣмъ требованіямъ. Нужно отдать справедливость нашему композитору, онъ имъ воспользовался, какъ нельзя лучше, и если бы мы не опасались нареканій со стороны поклонниковъ *лирическаго* таланта Чайковскаго, мы бы сказали, что его «Опричникъ», какъ опера съ серьезной драматической подкладкой, съ необходимымъ *дѣйствіемъ*, требуемымъ, прежде всего, отъ какого угодно сценическаго произведенія, долженъ занимать видное мѣсто между его операми. Въ «Опричникѣ» композиторъ далъ намъ образчикъ драматической музыки, которой мы не встрѣчаемъ въ его послѣдующихъ операхъ, не исключая даже и «Пиковой дамы».

Вообще нужно сказать, что въ оперной дѣятельности Чайковскаго замѣчается неустойчивость взглядовъ автора на оперу и ея идеалы; ниже, при обзорѣ остальныхъ его оперъ, мы докажемъ подробнѣе нашу мысль. Нѣкоторая неустойчивость убѣжденій, о которой мы говоримъ, бросается въ глаза даже при поверхностномъ знакомствѣ съ его операми. При его громадномъ талантѣ и техникѣ, при рѣдкой способности сказать иногда весьма многое даже въ малозначительной по объему формѣ, при рѣдкомъ умѣньи пользоваться массами оркестровыми и вокальными и при необыкновенномъ богатствѣ мелодическаго изобрѣтенія, составляющаго главный нервъ всякаго музыкальнаго произведенія, нашъ композиторъ не выработалъ самостоятельнаго и индивидуальнаго пути въ операхъ. Почти въ каждой изъ своихъ оперъ онъ является въ новомъ фазисѣ и адептомъ новой теоріи. Если проведемъ параллель въ смыслѣ направленія между его операми, то найдемъ, что общее между ними только — творецъ ихъ съ его яркимъ талантомъ; затѣмъ, почти каждая изъ нихъ можетъ служить образчикомъ оперы другого стиля; если онъ въ «Опричникѣ» выказалъ себя сторонникомъ драматической музыки, то этого нельзя

не встрѣтите въ «Евгеніи Онѣгинѣ», гдѣ композиторъ стоитъ на почвѣ чистаго лиризма, или въ «Кузнецѣ Вакулѣ», въ которомъ авторъ поддался вліянію радикальнаго теченія. Конечно, каждая опера его имѣетъ безспорныя достоинства, какъ мы ниже убѣдимся, но въ общемъ трудно говорить о Чайковскомъ, какъ объ оперномъ композиторѣ, преслѣдующемъ опредѣленныя *свои* задачи и цѣли въ операѣ.

Вотъ еще причина, почему «Опричникъ» долженъ быть поставленъ, несмотря на нѣкоторые недочеты его, на первое мѣсто между драматическими его операми: здѣсь композиторъ былъ ближе къ идеалу драматической оперы, чѣмъ въ остальныхъ своихъ операхъ. Въ сценически-эффектномъ сюжетѣ Лажечникова композиторъ нашелъ прекрасную канву для сценически-эффектной музыки: въ операѣ попадаются, конечно, не вездѣ, сцены, прямо указывающія на драматическій талантъ Чайковскаго, и если бы онъ пошелъ по этому пути, то мы навѣрное имѣли бы въ немъ свѣтило музыкальной драмы. Для оперной музыки необходима въ композиторѣ прежде всего драматическая жилка; всевозможныя теоріи въ защиту того или другого направленія въ оперной музыкѣ не замѣнятъ этой жилки, которая должна быть присуща оперному композитору. Присутствіе ея именно и сказалось въ Чайковскомъ, какъ въ авторѣ «Опричника»; здѣсь больше, чѣмъ гдѣ-либо, попадается страницъ, захватывающихъ своимъ музыкально-драматическимъ содержаніемъ; это качество въ значительно меньшей степени встрѣчается уже потомъ въ другихъ его операхъ.

Несмотря на такія несомнѣнныя достоинства «Опричника», пользовавшагося вездѣ, какъ мы сказали, успѣхомъ и дававшаго повсюду отличные сборы, онъ почему-то скоро былъ снятъ съ репертуара и, если не ошибаемся, уже съ 1875 года больше не появлялся на афишѣ. Это очень жаль; тѣмъ болѣе жаль, что у насъ вовсе не такъ много драматическихъ оперъ чисто-русскаго характера, чтобы пренебрегать однимъ изъ лучшихъ произведеній нашего талант-

ливаго композитора. Возобновленіе «Опричника» было бы весьма желательно и потому еще, что партійныя страсти, бывшія во время появленія этой оперы въ самомъ разгарѣ между двумя музыкальными лагерями, въ продолженіе двадцати лѣтъ успѣли значительно успокоиться и принять другую форму; да и судъ публики надъ нею въ настоящее время былъ бы совершенно иной, чѣмъ во время появленія ея.

Опера состоитъ изъ четырехъ дѣйствій и пяти картинъ (во второмъ—двѣ) и предшествуема, по обыкновенію, увертюрой, заключающей три-четыре момента, иллюстрирующіе извѣстные эпизоды драмы; кромѣ эффектной оркестровой разработки этихъ моментовъ, уложившихся въ общепринятую форму, въ увертюрѣ нѣтъ ничего особеннаго; главнѣйшія ея темы потомъ повторяются въ самой оперѣ.

Первое дѣйствіе открывается бесѣдой князя Жемчужнаго съ Митьковымъ, сватающимся за его дочь Наталью: Жемчужный угощаетъ Митькова и обѣщаетъ ему руку дочери. Эта сцена сватовства выражена речитативами, совершенно выдержанными въ русскомъ характерѣ, и отличается спокойствіемъ настроенія участвующихъ: отецъ убѣжденъ, что отдаетъ свою дочь хорошему человѣку, а женихъ, вышедшій уже изъ лѣтъ увлеченія и пылкой страсти, доволенъ своей устраивающейся судьбой; музыка этой сцены очень рельефно рисуетъ русское добродушіе и прекрасное расположеніе духа бесѣдующихъ. По ихъ уходѣ, въ садъ, гдѣ происходитъ дѣйствіе, являются дѣвушки, а вслѣдъ за ними и Наталья, съ типичной старухой-няней, Захарьевной. Хоръ ихъ объ «утушкѣ», нѣсколько позднѣе повторяющійся въ варіаціонной формѣ, интересенъ по мастерской разработкѣ народнаго мотива, положеннаго въ основу его; хоръ этотъ граціозенъ. Арія Натальи «Спою про злую тоску» очень элегична; въ ней видно вліяніе Глинки на нашего композитора: отдавая преимущество голосу надъ оркестромъ. Чайковскій, кажется, нѣсколько злоупотребилъ въ этой аріи даннымъ принципомъ: сопровожденіе вышло слишкомъ жид-

кимъ въ сравненіи съ широкой мелодіей, порученной пѣвицѣ. Сцена эта до удаленія хора слишкомъ длинна и ее пришлось подвергнуть нѣкоторымъ купюрамъ при постановкѣ. Вслѣдъ затѣмъ являются Басмановъ, Андрей Морозовъ и нѣсколько опричниковъ.

Андрей Морозовъ хочетъ чѣмъ-либо смыть обиду, нанесенную Жемчужнымъ ихъ дому: Басмановъ предлагаетъ ему сдѣлаться опричникомъ: Андрей соглашается, и опричники обѣщаютъ ему свое сочувствіе. Въ аріозо Басманова (контральто) «Жить у насъ и умирать не надо» оркестръ достаточно характерно рисуетъ оргіи опричнины и буйную, развеселую жизнь ея; удивительно, что сама мелодія, будучи очень красивой, написана въ миноръ: контрастъ между текстомъ и сопровождающей его музыкой бросается въ глаза. Слѣдующая за этой сценой каватина Натальи, любящей Андрея и любимой имъ, начинающаяся речитативомъ «Почудилось мнѣ будто голоса», во время котораго віолончели въ оркестрѣ ведутъ главный мотивъ, появляющійся въ голосѣ на словахъ «Ахъ, вѣры буйны», производитъ сильный музыкальный эффектъ, хотя необходимо сознаться, что на основной темѣ отразилось вліяніе итальянской музыки, мало подходящей для нѣвицы боярышни временъ Грознаго царя: но сама по себѣ арія эта красива и выразительна. Заканчивается дѣйствіе хороводомъ, написаннымъ не безъ нѣкотораго вліянія Глинки (романсъ «Дивный теремъ стоитъ»): но это прелестный хоръ, отлично гармонизованный. Весь первый актъ не заключаетъ въ себѣ элементовъ драматизма, за исключеніемъ появленія Андрея, а потому и музыка носитъ чисто-бытовой характеръ (сватовство Митькова, фразы няни Захарьевны, хороводы, аріозо и пр.).

Сильнымъ контрастомъ ему является второе дѣйствіе, состоящее изъ двухъ картинъ: первой, происходящей у матери Андрея, Морозовой, и второй — въ царскихъ хоромахъ въ Александровской слободѣ.

Въ первой картинѣ всего двѣ сцены: Морозовой и Ан-

дрея съ нею. Въ небольшомъ антрактѣ композиторъ сумѣлъ выразить безпокойное душевное состояніе матери, ожидающей сына. Морозова глубоко-религіозная женщина, терпѣливо переносящая наносимыя ей обиды; каждая музыкальная ея фраза дышитъ теплотою; ея речитативы правдивы и искренни; аріозо ея «Я передъ волею Господней склоню покорную главу», повторяемое при концѣ сцены второй разъ, есть настоящій образецъ глубоко-лирической музыки, гдѣ въ каждой фразѣ слышится покорность судьбѣ, столь свойственная русской женской натурѣ. Андрей приноситъ деньги, взятыя у Басманова; Морозова и слышать о нихъ не хочетъ, такъ какъ Басмановъ «любимецъ царскій» (какъ умѣстенъ при этихъ словахъ мотивъ Басманова въ оркестрѣ), а это, по ея мнѣнію, похвала отрицательная; но Андрей успокаиваетъ ее, прося благословенія идти искать суда у самого царя. Удивительно смѣлыми штрихами очертилъ Чайковскій широкую русскую удаль въ своемъ героѣ; его молодецкому сердцу невтерпежъ обида, и онъ рѣшается скрыть отъ матери свою рѣшимость сдѣлаться опричникомъ ради правды; зная, что мать ненавидитъ опричнину, онъ ей не говоритъ о своемъ рѣшеніи и ссылается на голосъ отца, призывающій его отомстить Жемчужному. Его арія «Снѣга бѣлѣй» благородна и совершенно выдержана въ народномъ духѣ. Дуэтомъ Морозовой и Андрея, страдающимъ нѣкоторой длиннотой, завершается картина, оставляющая прекрасное впечатлѣніе, какъ по выдержанности тона дѣйствующихъ лицъ, такъ и по колоритной музыкѣ.

Хоръ опричниковъ à capella «Камо отъ грѣховъ утаюся» религіознаго характера, прерываемый оркестровыми фразами, какъ бы разоблачающими въ глазахъ зрителей всю фальшь и лицемѣріе молящихся, — которымъ начинается вторая картина, — лучшія страницы всей оперы. Эффектъ сценическій и музыкальный получается поразительный при сопоставленіи этихъ двухъ частей — молитвы хора и оркестровыхъ фразъ; контрастъ между произносимыми словами и развратомъ опричниковъ такъ счастливо музыкально вы-

ражень, что несоотвѣтствіе между тѣми и другимъ доведено до очевидности; нуженъ былъ громадный талантъ нашего композитора, чтобы такъ вѣрно въ музыкальной формѣ обрисовать *лицемѣріе*, которое съ перваго разу, кажется, и не поддается музыкальнымъ краскамъ. И какъ реально, именно художественно-реально, выражено оно звуками; гдѣ авторъ «Опричника» достигъ замѣчательной высоты музыкальнаго эффекта.

Но вотъ Вязьминскій, снимая рясу, говоритъ: «Довольно, братья, потрудились Богу мы, человѣки»; всѣ опричники слѣдуютъ его примѣру и уже хотятъ направиться въ царскіе покои, какъ Басмановъ сообщаетъ о желаніи Андрея Морозова вступить въ опричнину и дать клятву. Вязьминскій не можетъ забыть ненависти къ отцу Андрея и намѣренъ отомстить сыну; онъ велитъ ввести Андрея. Отрывочныя фразы хора, контрастирующія съ оркестромъ, какъ нельзя болѣе здѣсь умѣстны. Вся сцена клятвы — chef d'oeuvre «Опричника»: всѣ душевныя перипетіи, переживаемыя Морозовымъ во время отреченія отъ женщины, матери, любимой дѣвушки—и во время клятвы, даваемой имъ подъ ножами опричниковъ, переданы композиторомъ превосходно; тутъ не только сильные драматическіе речитативы, но и характеры дѣйствующихъ лицъ. — Андрея, Вязьминскаго, «злого опричника», Басманова, преданнаго Морозову, и опричниковъ, подхватывающихъ хоромъ каждую формулу присяги,—чудесно обрисованы. У композитора нашлись прелестныя фразы, какъ въ голосахъ, какъ и тѣмъ болѣе въ оркестрѣ, для выраженія той борьбы и того трагическаго положенія, въ которомъ находится герой. Вотъ почему мы сказали, что, судя по нѣкоторымъ сценамъ «Опричника», можно смѣло говорить о способности композитора къ драматической музыкѣ; здѣсь Чайковскій уже является не бытописателемъ въ музыкѣ, а мастеромъ характеристики и выраженія пафоса.

Если въ чемъ-либо слѣдуетъ упрекнуть автора за эту сцену, то развѣ только за арію Андрея: «Какъ передъ Бо-

гомъ, такъ передъ тобою», — арію, не подходящую по характеру мелодіи для русскаго молодца XVI столѣтія. Хотя мелодія очень красива, но, кажется, не до итальянскихъ канителенъ Андрею Морозову, поступающему въ опричнину ради «суда праваго». Другое дѣло его послѣдующіе речитативы, дышащіе глубокой музыкальной правдой, такъ же какъ и всѣ фразы Вязьминскаго, которому композиторъ нигдѣ не даетъ широкаго пѣнія, понимая хорошо особенности характера изображаемаго лица; вся партія Вязьминскаго построена на речитативахъ, и въ этомъ нельзя не видѣть глубокаго пониманія Чайковскимъ рисуемой имъ эпохи и ея героевъ. Каждая фраза Вязьминскаго дышитъ жестокостью человѣка, привыкшаго къ крови; свирѣпость его характера, злоба и цинизмъ (какъ мы это ниже увидимъ) ярко выпываютъ на фонѣ его музыкальной характеристики.

Заключительный ансамбль этой сцены «Славенъ, славенъ, какъ солнце въ красный день, нашъ отецъ и царь», такъ счастливо заканчивающій это дѣйствіе, производитъ успокоительное впечатлѣніе послѣ волненія, охватывающаго слушателя въ сценѣ клятвы. Весь второй актъ, являющійся такимъ контрастомъ первому, написанъ энергично, правдиво и ни на минуту не ослабляетъ возрастающаго интереса: какъ трагическое положеніе Андрея, такъ и ярко выражающая это положеніе музыка достигаютъ своего кульминаціоннаго пункта и производятъ сильное впечатлѣніе на зрителя. Остальныя дѣйствія «Опричника», имѣя свои достоинства, стоятъ ниже второго, которое положительно можно считать лучшимъ во всей оперѣ.

Антрактъ къ третьему дѣйствію, происходящему на площади, весьма удачно подготовляетъ слушателя къ первому хору, жалующемуся на тяжкое время («Времена настали злыя»). Большой этотъ хоръ, дважды повторяемый и заканчивающійся прелестнымъ Andante religioso «Боже, скажься ты намъ нами», содержитъ въ себѣ народныя темы, превосходно разработанныя композиторомъ; грустное

настроеніе народа и молитвенный характеръ заключительныхъ фразъ выдержаны отъ начала до конца; впрочемъ, элегическій фонъ — одинъ изъ любимѣйшихъ нашего композитора. Удивительно красива заключительная фраза оркестра (послѣдніе 6 тактовъ — poco più mosso). На площади является Морозова, жалующаяся на свое одиночество; надъ ней начинаютъ издѣваться мальчишки; въ это время вбѣгаетъ Наталья, ищущая у нея пріюта; она убѣжала отъ опостылѣвшихъ ей отца и старика-жениха. Речитативы старухи «Какъ одинока я теперь» снова напоминаютъ намъ Морозову, горячо любящую своего сына, который ее теперь оставилъ, ея вѣру въ лучшее будущее и покорное, безропотное перенесеніе ударовъ судьбы; поэтому намъ кажется, что напрасно композиторъ нарушилъ это настроеніе издѣвательствами мальчишекъ, пристающихъ къ ней въ то время, когда она направляется въ церковь молиться; тѣмъ болѣе, что реализмъ этотъ ничѣмъ существеннымъ по пьесѣ не вызванъ; да и хоръ этотъ, какъ музыкальный №, не представляетъ изъ себя ничего значительнаго.

Сцена и дуэтъ Морозовой съ Натальей изобилуютъ красивыми мелодіями, хотя, на нашъ взглядъ, онѣ идутъ въ ущербъ драматическому теченію пьесы и расхолаживаютъ его. Дуэтъ этотъ, въ которомъ мать Андрея совѣтуетъ Натальѣ покориться судьбѣ, вернуться домой и забыть любимаго человѣка, а Наталья проситъ о пріютѣ, нѣсколько напоминаетъ по сценической ситуаціи сцену Федры и Ѳеры въ мейерберовскомъ «Пророкѣ»; какъ музыкальный №, онъ совершенно законченъ и удобенъ для исполненія въ концертѣ. Потерявшая голову Наталья уже хочетъ укрыться съ Морозовой въ церкви, какъ является Жемчужный. Ариозо Натальи «Отецъ, какъ передъ Богомъ, такъ передъ тобою», переходящее на словахъ «Но я стою» (andante espressivo) въ красивую каватину, безспорно написано авторомъ въ одну изъ самыхъ счастливыхъ минутъ. Жемчужный, разумѣется, остается непреклоннымъ и въ выразительныхъ речитативахъ изъявляетъ свою отцовскую

волю, не обращая вниманія на увѣщанія Морозовой (мелодично очень ея andante на словахъ: «Свою вину, свой тяжкій грѣхъ»). Онъ приказываетъ силой взять Наталью.

Въ оркестрѣ слышится характерная фраза опричниковъ и послѣдніе, во главѣ съ Андреемъ и Басмановымъ, при крикахъ «гайда, гайда», появляются на сцену. Морозова узнаетъ въ одномъ изъ ненавистныхъ ей опричниковъ Андрея; напрасно Басмановъ съ опричниками напоминаютъ Андрею о клятвѣ и зовутъ въ слободу; Андрей увидѣлъ мать свою, увидѣлъ Наталью, увидѣлъ врага Жемчужнаго; душа его переполнена различными чувствами, и онъ бросается, прежде всего, къ матери. Но тутъ слѣдуетъ одна изъ самыхъ сильныхъ по драматизму сцепъ оперы,—сцена проклятія Морозовой сына, производящая потрясающее впечатлѣніе по музыкальной интенсивности и начинающаяся словами: «Прочь, прочь, ты мнѣ не сынъ». Чудесная музыка этой сцены,—сцены проклятія и отреченія матери отъ сына,—хотя и напоминаетъ снова, по своему положенію, «Пророка», но, благодаря своей красотѣ, заставляетъ забыть о несовѣмъ русскомъ своемъ характерѣ. Еще болѣе усиливается впечатлѣніе при словахъ Андрея «Я не могу еще понять», повторяемыхъ немедленно Басмановымъ и Натальей (наподобіе извѣстнаго канона изъ «Руслана») въ то время, какъ хоръ опричниковъ продолжаетъ напоминать Андрею о клятвѣ. Ансамбль эффектно разрастается къ концу и завершается грандіознымъ fortissimo; музыкальный интересъ идетъ crescendo въ финальномъ хорѣ «Къ царю, къ царю» и блестяще заканчиваетъ актъ, поддерживая драматическое напряженіе главныхъ линій и давая сильный импульсъ къ приближенію къ развязкѣ. За исключеніемъ двухъ-трехъ №№, и это дѣйствіе по силѣ музыкальнаго выраженія драматизма свидѣтельствуетъ о большой способности автора писать драматическую музыку. Финалъ акта слишкомъ длиненъ, и потому приходится его также урѣзывать при постановкѣ оперы на сценѣ.

Послѣдній актъ. Гридница въ царскихъ хоромахъ. Андрей

празднуетъ свою свадьбу съ Натальей. Свадебный пиръ. Хоръ поетъ «Слава, слава доброму молодцу», въ основу котораго положена народная тема: здѣсь композиторъ имѣлъ возможность блеснуть мастерствомъ гармонизаціи и техники, — мастерствомъ, выказывающимъ съ блестящей стороны технику автора. Впрочемъ, троекратное повтореніе этого хора дѣлается къ концу нѣсколько монотоннымъ. Очень умѣстна здѣсь, разумѣется, пляска опричниковъ и женщинъ, хотя она въ музыкальномъ отношеніи не представляетъ собою вклада въ литературу нашихъ плясокъ: танцы живы и интересны по умѣлому развитію темъ и по строго выдержанному русскому характеру. Изъ нихъ пляска женщинъ интереснѣе, благодаря своей граціозности. Большой дуэтъ Андрея и Натальи, состоящій изъ двухъ прекрасныхъ самихъ по себѣ темъ («Ахъ, скорѣй бы конецъ пированью» и отвѣтъ Андрея на эти слова Натальи: «Ты мнѣ жизнь и свѣтъ»), мало, кажется намъ, гармонируетъ съ народнымъ духомъ, которымъ такъ желателенъ былъ бы здѣсь для цѣльности оперы, но который порою, къ сожалѣнію, композиторъ упускалъ изъ виду. Безспорно выдающійся по красивости кантиленъ, дуэтъ этотъ не можетъ быть названъ вполнѣ умѣстнымъ въ устахъ Андрея и Натальи. Конечно, неровность стиля искупается общей мелодичностью, составляющей всегда отличительную характерную черту творчества нашего композитора.

До входа встревоженнаго Басманова съ извѣстіемъ объ угрожающей Андрею бѣдѣ, такъ какъ онъ преступилъ клятву,—моментъ, съ котораго начинается вторая половина этого дѣйствія, являющаяся рѣзкимъ контрастомъ по настроенію первой половины,—гости поютъ заздравный хоръ, обыкновенно пропускающійся, какъ замедляющій теченіе пьесы: но хоръ этотъ («Чтобы сто лѣтъ вамъ не стариться») въ музыкальномъ отношеніи имѣетъ интересъ. Въ немъ Чайковскій подпалъ подъ вліяніе «Русалки» Даргомыжскаго, гдѣ, какъ извѣстно, заздравный хоръ («Да здравствуетъ нашъ князь младой») написанъ въ ритмѣ мазурки ($^{3}/_{4}$), и

27. «Опричникъ» хоръ, о которомъ идетъ рѣчь, также написанъ въ этомъ же ритмѣ. Но какъ тамъ, такъ и здѣсь подобный характеръ хоровъ не соотвѣтствуетъ средѣ и эпохѣ, въ которыхъ развивается дѣйствіе оперы; разсматриваемый же внѣ оперы, онъ очень граціозенъ.

Тревожное извѣстіе Басманова, выраженное рельефнымъ речитативомъ, даетъ сильный толчокъ ходу драмы. Пораженный Андрей еще не понимаетъ словъ друга: «Ты еще опричникъ»; изъ недоумѣнія выводитъ его появляющійся Вязьминскій, сообщающій о томъ, что царь, наслышанный о красотѣ Натальи, желаетъ видѣть ее одну. Ансамбль, начинающійся (andante) со словъ Басманова «Ради матушки родимой», рисующій душевное состояніе Андрея и Натальи, Басманова, хора опричниковъ, совѣтующихъ покориться волѣ царской, и злорадствующаго Вязьминскаго, идетъ все сильнѣе и сильнѣе, и со словами послѣдняго «Гляди, гроза идетъ изъ тучи грозной», разражающимися громовымъ ударомъ надъ головой Андрея, — ансамбль достигаетъ высшей степени пафоса и напряженности. Этотъ N выдѣляется силой своей выразительности, хотя фразы Натальи страдаютъ нѣкоторой мелодической вычурностью для такого драматическаго момента. Но блестящее fortissimo, въ которомъ участвуютъ всѣ оркестровыя и вокальныя силы, выпукающее какъ бы прямымъ слѣдствіемъ изъ постепенно развивавшейся музыкальной мысли, такъ богато и эффектно завершаетъ этотъ ансамбль, что остается только впечатлѣніе красоты и силы.

Этотъ ансамбль служитъ естественнымъ переходомъ къ драматической развязкѣ: Вязьминскій приказываетъ схватить Андрея, не согласившагося добровольно отпустить отъ себя Наталью; послѣднюю уводятъ. Небольшая сценка пробужденія Андрея опричниной (речитативъ, сильно сопровождаемый оркестромъ), — настоящій образчикъ художественнаго речитатива: это верхъ правдивости. Андрея, по повелѣнію того же Вязьминскаго, уводятъ при хорѣ опричниковъ «Твой часъ насталъ», акомпанируемомъ фразами оркестра

съ характеромъ которыхъ мы уже познакомились во второмъ дѣйствіи при первомъ появленіи опричниковъ. Но, ненасытный въ своей злобѣ, Вязьминскій этимъ не довольствуется: онъ вспоминаетъ о старухѣ Морозовой, за которой и отправляется. Оркестръ насъ подготовляетъ къ ужасной картинѣ, ожидающей старуху, и какъ нельзя болѣе подходящей для полной обрисовки «злого опричника». Подведя ее къ окну, изъ котораго видна плаха, онъ говоритъ съ торжествующимъ злорадствомъ: «а вотъ и сынъ твой на почетномъ мѣстѣ». Морозова не выдерживаетъ послѣдняго удара судьбы, и умираетъ. Художникъ-композиторъ понялъ все гнетущее впечатлѣніе, производимое этой финальной сценой, и, чтобы нѣсколько смягчить слишкомъ реальный ея характеръ, весьма находчиво заставляетъ хоръ повторить: «Славенъ, славенъ, что солнце въ красный день, нашъ отецъ и царь», такъ естественно вытекающій изъ status quo опричнины. Прославленіе царя послѣ казни Андрея какъ нельзя болѣе характерно для нея.

Подведя итогъ «Опричнику», нужно сказать, что композиторъ въ немъ обѣщалъ многое въ будущемъ и многое далъ въ своей первой операѣ. Въ ней есть недостатки, но громадное преимущество на сторонѣ достоинствъ. Мы уже тутъ видимъ небезуспѣшныя попытки автора въ музыкальной характеристикѣ въ лицѣ Вязьминскаго, порою Андрея; мы говоримъ не о Leitmotiv'ахъ, являющихся у вагнеристовъ внѣшнимъ ярлыкомъ даннаго лица, сопровождающимъ каждое появленіе того или другого персонажа и преслѣдующихъ ихъ, какъ тѣнь, а о характерныхъ музыкальныхъ фразахъ, вытекающихъ изъ положенія музыкально-изображаемаго типа. Конечно, эта попытка не всегда еще удается Чайковскому: его Наталья блѣдна въ этомъ отношеніи; тѣмъ не менѣе, фигуры Вязьминскаго, Морозовой, няни Захарьевны и отчасти Андрея безусловно доказываютъ способность композитора къ яркой характеристикѣ.

Еще ярче сказался талантъ Чайковскаго въ средствахъ выраженія своихъ музыкальныхъ мыслей: его оркестръ раз-

нообразенъ богатствомъ фактуры и орнаментики; авторъ владѣетъ имъ вполнѣ, и еще до появленія «Опричника» успѣлъ уже создать себѣ имя прекраснаго оркестратора; сдѣланное имъ въ разсматриваемой оперѣ можетъ только еще болѣе утвердить это мнѣніе; здѣсь попадается много остроумной находчивости для выраженія того или другого сценическаго положенія. Далѣе, нашъ композиторъ обнаружилъ въ «Опричникѣ» большую склонность къ мелодическому речитативу, къ сильной и правдивой музыкальной рѣчи; многія фразы Андрея, матери его, Басманова и др. служатъ доказательствомъ тому. Хотя хору удѣлено въ этой оперѣ не особенно много мѣста, однако, нельзя не признать, что онъ у него живое лицо, дѣйствующее и живущее на сценѣ; если можно еще говорить о не выдержанности характера у нѣкоторыхъ героевъ, которымъ композиторъ далъ несоотвѣтственную музыку, то этого нельзя сказать о хорѣ, являющемся вездѣ колоритнымъ и національнымъ. Всѣ №№ хоровъ глубоко національны: дѣвушки-ли на сценѣ съ хороводомъ, забитый-ли и запуганный народъ, оргія-ли опричниковъ, — вездѣ слышится русская народная мелодія; исключеніемъ является заздравный хоръ въ $^5/_4$, о которомъ мы выше говорили (четвертое дѣйствіе).

Сверхъ того, выборъ либретто и обработка его самимъ композиторомъ также свидѣтельствуютъ о пониманіи имъ условій сценическаго произведенія; умѣнье пользоваться сценическими эффектами и контрастами, которыхъ не мало въ «Опричникѣ», и которые (конечно безъ излишества) составляютъ conditio sine qua non для каждаго драматическаго произведенія, тоже должно быть здѣсь отмѣчено. Несмотря, однако, на всѣ эти достоинства, въ оперѣ есть недостатки, которые могутъ быть сведены къ слѣдующему: 1) Несоотвѣтствіе музыки съ положеніемъ героя. Сюда относятся: первый выходъ Андрея (мотивъ взятъ изъ «Воеводы»); дуэтъ Андрея и Натальи въ послѣднемъ актѣ (мотивъ заимствованъ Чайковскимъ изъ его же симфонической поэмы на стихотвореніе Батюшкова «Фатумъ», впо-

слѣдствіи уничтоженной: почти вся партія Натальи, носящая скорѣе итальянскій характеръ, чѣмъ русскій, и, наконецъ, Басмановъ, слишкомъ идеализированный безъ всякой мотивировки. 2) Тесситуры нѣкоторыхъ партій слишкомъ высоки и требуютъ исключительныхъ силъ для исполненія; таковы, напримѣръ, партіи Андрея и Морозовой. Наконецъ, 3) Невыдержка стиля или, вѣрнѣе, подпаденіе композитора порою подъ вліяніе того или другого направленія. Въ общемъ, судя по первой операѣ, слѣдовало многаго ожидать отъ Чайковскаго, какъ отъ драматическаго опернаго композитора.

III.

„Кузнецъ Вакула“ („Черевички“).

Послѣ «Опричника» композиторъ выступилъ съ «*Кузнецомъ Вакулой*», доставившимъ ему первую премію на конкурсѣ, объявленномъ отъ русскаго музыкальнаго общества по волѣ покойной великой княгини Елены Павловны, памяти которой эта опера и посвящена. Премія была назначена въ тысячу рублей. Поставленный въ первый разъ 24 ноября 1876 г., «Кузнецъ Вакула» имѣлъ большой успѣхъ и доставилъ автору много вызововъ и аплодисментовъ, хотя опера весьма недолго удержалась на репертуарѣ. Танцы изъ «Вакулы» еще раньше исполнялись въ томъ же году, и также съ выдающимся успѣхомъ, въ одномъ изъ симфоническихъ собраній.

Въ этой операѣ Чайковскій подался вліянію вагнеровскихъ принциповъ и отчасти поплатился за свою попытку въ области новаторства: «Кузнецъ Вакула» не завоевалъ ни одной сцены, кромѣ петербургской, и то, какъ мы уже сказали, вскорѣ былъ снятъ съ репертуара. Всякая насильственная прививка не даетъ естественныхъ и желаемыхъ плодовъ: таланту Чайковскаго, способному къ широкольющейся мелодіи и къ трогающему насъ лиризму, несвойственны кандалы, налагаемые новаторами и именуемые «правдой въ звукахъ»; вотъ почему композиторъ чувство-

вать себя стѣсненнымъ въ рамкахъ вагнеризма и стоитъ лишь тамъ на своей высотѣ, гдѣ его творчество вырывается изъ добровольно наложенныхъ оковъ. Вѣроятно, и самъ композиторъ это сознавалъ, когда онъ взялся передѣлать «Вакулу» въ «Черевички».

Ниже мы укажемъ, что именно передѣлано Чайковскимъ въ «Черевичкахъ», а теперь разсмотримъ—въ чемъ состоятъ особенности «Кузнеца Вакулы». Во-первыхъ, авторъ, за немногими исключеніями, о которыхъ скажемъ дальше, вездѣ даетъ *преобладаніе оркестру надъ голосомъ*, временами совершенно заглушая пѣвцовъ въ ущербъ впечатлѣнію. Во-вторыхъ, ему пришлось вести упорную и, къ сожалѣнію, безплодную *борьбу съ декламаціей*, къ которой онъ вообще чувствовалъ мало склонности; речитативъ, разумѣется, мелодическій, мало сравнительно давался нашему композитору; отсюда дѣланность музыкальнаго слога, бьющая въ глаза; мелодія пробивается сквозь толстую кору декламаціонныхъ попытокъ, и нерѣдко получается любопытная смѣсь (особенно замѣтна борьба между теоріями Вагнера и нашихъ новаторовъ и вдохновеніемъ въ аріозо Вакулы: «Вотъ уже годъ прошелъ») речитатива съ кантиленой. Въ-третьихъ, *неумолкающій оркестръ*, отвлекшій все вниманіе композитора, *отодвинулъ на второй планъ дѣйствующихъ лицъ*, являющихся въ большинствѣ случаевъ *безъ яркой индивидуальной окраски*, хотя кое-какія попытки въ видѣ Leitmotiv'овъ сдѣланы. Чубъ, Голова и другія лица оставлены авторомъ совершенно безъ вниманія.

Но лишеніемъ характеристики героевъ еще не ограничивается весь художественный ущербъ, нанесенный композиторомъ всѣмъ этимъ лицамъ: декламаціонный характеръ ихъ рѣчей производитъ впечатлѣніе *крайняго однообразія*, что въ концѣ концовъ сильно утомляетъ, особенно если принять во вниманіе, что оркестръ все время не перестаетъ играть свою самостоятельную роль (многое въ этомъ отношеніи сдѣлано къ лучшему въ «Черевичкахъ»). Даже

главные герои, за исключеніемъ отчасти Бѣса и Солохи, какъ, напр., Вакула и Оксана, не оставляютъ цѣльнаго, законченнаго впечатлѣнія. Наконецъ, въ-четвертыхъ, композиторъ не обратилъ достаточнаго вниманія на мѣсто дѣйствія, и опера страдаетъ *отсутствіемъ мѣстнаго колорита*; правда, попадаются въ видѣ оазисовъ и малорусскія темы, но онѣ встрѣчаются лишь въ видѣ пріятныхъ исключеній; вся же опера, въ цѣломъ, не переноситъ слушателя на югъ, съ его чудными пѣснями, то медленными и заунывными, то веселыми и разгульными, но всегда задушевными, всегда полными чувства и поэтической прелести. Это тѣмъ болѣе странно, что гоголевскій сюжетъ («Ночь предъ Рождествомъ») представлялъ въ этомъ смыслѣ либреттисту и композитору такое обширное поле дѣйствія.

Строгое отношеніе критики къ «Вакулѣ» оправдывается, какъ направленіемъ новаго произведенія, такъ и благодарнымъ сюжетомъ *для комической оперы*, какую, очевидно, имѣлъ въ виду Чайковскій, создавая своего «Кузнеца». Дѣйствительно, едва-ли можно найти болѣе удобную канву для комической оперы, чѣмъ та, которую выбралъ композиторъ. Въ «Ночи предъ Рождествомъ» имѣются неотъемлемые *комическій и фантастическій* элементы, есть интересныя бытовыя стороны, живыя лица; наконецъ, романическая подкладка отношеній главныхъ героевъ даетъ достаточно матеріала для лирическихъ сценъ. Недаромъ такъ много композиторовъ прельщалось гоголевскими сюжетами: «Тарасомъ Бульбой» плѣнились три автора (Серовъ, Кюнеръ и Сокальскій), «Майской ночью» — два (гг. Римскій-Корсаковъ и Ивановъ), «Женитьбой» — Мусоргскій, наконецъ, «Ночью предъ Рождествомъ» — три (Соловьевъ, Лысенко и Чайковскій); гоголевскіе сюжеты представляютъ неисчерпаемый источникъ для комическихъ оперъ. Эти сюжеты менѣе всякихъ другихъ годны для торжества вагнеровскихъ вымученныхъ и тяжеловѣсныхъ теченій; вотъ почему такъ рельефно и бросается въ глаза несоотвѣтствіе между содержаніемъ либретто, которое, безъ сомнѣнія, всѣмъ извѣст-

но, и напыщенными вагнеровскими доктринами, такъ сильно повліявшими на автора «Кузнеца Вакулы». Вмѣсто того, чтобы дать живую, веселую комическую музыку, которая служила бы яркой иллюстраціей украинскихъ типовъ, мы все время, за исключеніемъ нѣкоторыхъ моментовъ, имѣемъ дѣло съ теоріей, съ изысканными, придуманными эффектами и съ тяжелой для избраннаго сюжета музыкой.

Либретто весьма удачно составлено нашимъ извѣстнымъ поэтомъ. Я. П. Полонскимъ, написавшимъ его для А. П. Сѣрова, близко державшимся гоголевской повѣсти и позволившимъ себѣ весьма небольшія отступленія: имъ выпущены съ большимъ тактомъ сцены Вакулы съ Пацюкомъ, ѣдящимъ галушки, и сцена ссоры ткачихи съ бабами по поводу смерти Вакулы; взамѣнъ ихъ либреттистомъ вставлена весьма годная для музыкальныхъ красокъ картина появленія русалокъ. Сцены вездѣ планированы умѣло, картинъ много (всѣхъ ихъ въ операхъ восемь, такъ же какъ и въ «Черевичкахъ»), и онѣ эффектно чередуются; словомъ, поэтъ-либреттистъ сдѣлалъ все отъ него зависѣвшее, чтобы подогнать этотъ прелестный сюжетъ къ оперными требованіямъ.

Было бы, конечно, несправедливо полагать, что Чайковскій далъ абсолютно слабое произведеніе: онъ слишкомъ талантливъ для этого; достаточно познакомиться поближе хотя бы съ третьимъ актомъ «Кузнеца» (въ «Черевичкахъ» это четвертый) или съ отдѣльными №№ другихъ дѣйствій, чтобы убѣдиться, съ какой мощной творческой силой мы имѣемъ дѣло и въ этой операѣ; и здѣсь попадаются страницы, которыя достойны имени своего автора; но не такую оперу на этотъ сюжетъ могъ бы написать Чайковскій, не задавшійся цѣлью стать въ ряды бойцовъ за идею и не отдавшій предпочтенія формѣ предъ содержаніемъ, теоріи предъ вдохновеніемъ. Конечно, въ техническомъ смыслѣ эта опера, въ особенности въ передѣланныхъ «Черевичкахъ», гдѣ оркестру отведено болѣе ограниченное мѣсто, удовлетворитъ музыкантовъ, но все-таки опера на массу, на пу-

блику, не можетъ произвести художественнаго, цѣльнаго впечатлѣнія, вслѣдствіе указанныхъ недостатковъ.

Отъ общихъ замѣчаній перейдемъ къ частностямъ. Большая увертюра, предшествующая опер, состоитъ изъ трехъ частей: небольшого Andante, краснваго и колоритнаго Allegro, въ которомъ замѣненъ блестящій французскій стиль, и Andante съ прекрасной малорусской темой, вошедшей въ заключительный хоръ оперы («Ой, не вѣтре, вѣтры»). Если что-либо бросается здѣсь въ глаза, то развѣ только смѣсь двухъ стилей,—недостатокъ, съ избыткомъ однако выкупаемый мастерской разработкой темъ и превосходной гармонизаціей. Средняя часть, Allegro, слишкомъ велика въ сравненіи съ остальными двумя.

Небольшая, но характерная малорусская тема предшествуетъ речитативному дуэту Солохи и Бѣса, которымъ начинается первое дѣйствіе, состоящее изъ двухъ картинъ. Дуэтъ этотъ, слишкомъ длинный, густо однако аккомпанируемый оркестромъ, весьма недуренъ; особенно красиво заклинаніе Бѣса: «Гей вы, вѣтры буйные». Разговоры Чуба и Панаса, удивляющихся отсутствію мѣсяца, сами по себѣ были бы недурны, если бы оркестръ ихъ не заглушалъ. Хоръ духовъ и сцена бури превосходны, особенно эффектна послѣдняя. Снова слышатся мотивы Солохи и Бѣса, и сцена бури эффектно закончилась бы гаммами въ цѣлыхъ тонахъ (пріемъ, любимый всѣми русскими композиторами, когда приходится изображать что-либо сверхъестественное), если бы не лишняя бесѣда Чуба и Панаса, бьющая на комизмъ, мало удавшійся нашему композитору.

Вторая картина происходитъ на хуторѣ Чуба. Монологъ Оксаны, кромѣ своей длинноты, страдаетъ несоотвѣтствіемъ между содержаніемъ текста и иллюстрирующей его музыкой. По характеру своему Оксана, какъ извѣстно, строптива, своенравна, бойка и жива, а композиторъ влагаетъ въ ея уста меланхолическую мелодію. На этой сценѣ также любопытно прослѣдить, насколько Чайковскій старался не выходить изъ строгихъ формулъ новаго направленія: только

что мелодія начнетъ шире развиваться, какъ композиторъ уже старается удержать свое вдохновеніе и перейти въ речитативъ; чуть не каждые три такта онъ мѣняетъ темпы, какъ того требуетъ колоратурное фокусничанія.

Въ «Черевичкахъ» слѣдующая сцена Оксаны съ Вакулой значительно выигрываетъ въ томъ смыслѣ, что оркестръ ограничивается, по крайней мѣрѣ, одними аккордами во время длинныхъ разговоровъ названныхъ героевъ, чего въ «Кузнецѣ Вакулѣ» нѣтъ; здѣсь въ разсматриваемой сценѣ оркестровая масса все время не перестаетъ дѣйствовать. Въ дуэтѣ, о которомъ идетъ рѣчь, попадаются прекрасныя музыкальныя фразы («Что мнѣ мать? что мнѣ отецъ?»), но, повинуясь требованіямъ мнимой «правды въ звукахъ», авторъ дѣлаетъ ихъ чрезвычайно короткими, лишаетъ ихъ плавности и не даетъ имъ разрастись въ нѣчто цѣльное. Появленіемъ Чуба, котораго выгоняетъ изъ хаты влюбленный кузнецъ, кончается актъ въ «Вакулѣ»; въ «Черевичкахъ» же дуэтъ значительно удлиненъ, и, сверхъ того, прибавлена заключительная сцена, въ которой Оксана смѣется надъ Вакулой (прекрасна ея фраза въ обѣихъ операхъ—«И плакать хочется, и разбираетъ смѣхъ») и гдѣ хоръ приглашаетъ ее колядовать. Въ музыкальномъ отношеніи сцена эта ничего не измѣняетъ въ блѣдности этой картины. Еще слѣдуетъ прибавить, что конецъ дуэта («Уходи же, сейчасъ придутъ»), противъ всякаго ожиданія, написанъ съ итальянскимъ пошибомъ, такъ мало и чуднымъ къ хохламъ—героямъ гоголевской повѣсти. Въ общемъ первая картина сильнѣе и эффектнѣе второй.

Второе дѣйствіе также состоитъ изъ двухъ картинъ: первая происходитъ у Солохи, вторая — на площади, гдѣ и первая картина перваго дѣйствія. Антрактъ ко второму дѣйствію, написанный ex ordine радикализма, абсолютно ненуженъ: онъ только замедляетъ и безъ того длинное дѣйствіе. Речитативы Солохи малохарактерны и даже просто скучны. Кстати замѣтимъ особенность большинства речитативовъ «Вакулы»: авторъ заставляетъ героевъ очень часто

говорить на одну ноту довольно продолжительную фразу, что, во-первыхъ, нисколько не соотвѣтствуетъ правдѣ, потому что даже въ обыкновенной рѣчи мы никогда не интонируемъ въ одну и ту же ноту, а стараемся разнообразить интонацію повышеніемъ и пониженіемъ голоса, а во-вторыхъ, крайне утомительно какъ для пѣвцовъ, такъ и для слушателей.

Въ этой картинѣ четыре сцены, которыя по своему положенію крайне комичны: Солохи съ Бѣсомъ, Головой, Школьнымъ учителемъ (гоголевскій дьякъ) и съ Чубомъ, которыхъ она поочередно прячетъ въ мѣшки. — всѣ эти сцены требуютъ возрастающаго комизма, а между тѣмъ въ операхъ, вслѣдствіе отсутствія характерныхъ, индивидуальныхъ чертъ у героевъ, онѣ выходятъ похожими другъ на друга и лишенными типичности, особенно если принять во вниманіе манеру нашего композитора писать речитативы. Впрочемъ, сцена Солохи съ Бѣсомъ (гопакъ) достаточно выдержана, хотя ее и слѣдовало бы нѣсколько укоротить. Зато сцена съ Головой совсѣмъ блѣдна въ цѣломъ (красива фраза головы «Шелъ я отвѣдать вареникъ»). Умѣстно однако въ этой сценѣ повтореніе оркестромъ фразъ Солохи во время ея разговора съ Головой.

Передѣлкѣ, и сравнительно удачной, подверглась въ «Черевичкахъ» сцена съ Школьнымъ учителемъ; напія, что она вышла слишкомъ сухой въ «Вакулѣ». Чайковскій прибавилъ речитативъ и комическую пѣсенку учителя, что, разумѣется, совершенно кстати здѣсь. Пѣсенка его: «Баба къ Бѣсу привязалась», состоящая изъ двухъ куплетовъ, хотя и переходитъ по своей легкости за предѣлы «комическаго» въ операхъ, все-таки шутлива и интересна. Здѣсь ярко сказалась способность композитора къ юмору; юморъ — отличительная особенность всѣхъ русскихъ композиторовъ, жаль только, что авторъ такъ мало пользовался этой стороной своего дарованія, приступивъ къ избранному сюжету.

Приходъ Чуба не увеличиваетъ комизма этой сцены, а, напротивъ, какъ бы расхолаживаетъ ее; вѣрнѣе, по этой

причинѣ композиторъ прибавилъ въ «Черевичкахъ» комическій квинтетъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, находящихся въ мѣшкахъ; квинтетъ этотъ, небольшой по объему и вносящій нѣкоторое разнообразіе, хотя и не блещетъ мѣстнымъ колоритомъ, — интересенъ и достаточно комиченъ. Картина заканчивается аріозо Вакулы, о которомъ мы уже выше сказали; въ этомъ нумерѣ попадаются красивыя музыкальныя фразы («Ахъ, мнѣ постылъ и домъ родимый»), полныя захватывающаго лиризма, которымъ такъ богатъ былъ талантъ Чайковскаго. Но, къ сожалѣнію, оковы, наложенныя теоріями, тормозили свободное теченіе его музыкальныхъ мыслей, и речитативы здѣсь замѣняютъ мелодію...

Слѣдующая картина этого акта снова на площади. Хорикъ: «Выросла у тына красная калина», кромѣ прекрасныхъ гармонизацій и голосоведенія, ничего не представляетъ собой и является противоположностью слѣдующему за нимъ хору: «Добрый вечеръ», съ мотивомъ общерусскаго народнаго характера; въ «Черевичкахъ» прибавленъ еще куплетъ: «Пріѣхали цыганки, перебили чашки». Прекрасна также тема стариковъ и старухъ: «Тихая ноченька, дай добрымъ здоровьица». Вообще нужно сказать, что сцены въ значительной степени оживляются, когда композиторъ имѣетъ дѣло съ массами. Появляющаяся на крыльцѣ своей хаты Оксана насмѣхается надъ Вакулой; фразы ея, прерываемыя репликами хора, проникнуты народнымъ характеромъ. Обѣщаніе ея выйти замужъ за Вакулу, если онъ достанетъ такіе «черевики, которые сама царица носитъ», выражено речитативомъ, но энергично и эффектно въ музыкальномъ смыслѣ. Красива фраза Вакулы: «Смѣйся», сопровождаемая въ оркестрѣ его мотивомъ.

Неумѣстна здѣсь, намъ кажется, вставленная композиторомъ громадная фіоритура («Черевички»), которая была бы совершенно подъ-стать любому итальянскому пажу или принцессѣ; тутъ нѣтъ пассажи съ повышающейся трелью отъ *la* до *fa*, заканчивающіеся большой формальной итальян-

ской ферматой. Эта большая сцена «Черевичекъ» требуетъ, на нашъ взглядъ, нѣкотораго сокращенія въ видахъ того, что вслѣдъ за ней идетъ большая же заключительная сцена, начинающаяся дуэтомъ Вакулы и Оксаны. Дуэтъ этотъ («Нѣтъ, мнѣ не въ мочь») самъ по себѣ превосходная лирическая сцена. Комическимъ по пьесѣ, но не по музыкѣ, выходомъ Головы, Чуба и Школьнаго учителя изъ мѣшковъ кончается это дѣйствіе.

Въ третьемъ актѣ по «Кузнецу Вакулѣ» — четыре картины (послѣдняя картина въ «Черевичкахъ» составляетъ четвертое дѣйствіе). Антрактъ къ третьему акту, долженствующій подготовить зрителя къ фантастической сценѣ полета Вакулы на Бѣсѣ, малохарактеренъ; сцена русалокъ («Темно намъ») прекрасна: удался автору голосъ лѣшаго, хотя его музыкальныя фразы ничѣмъ существеннымъ не отличаются отъ таковыхъ же появляющагося вскорѣ за этимъ Бѣса; но сцена оригинальна, и фантастическій характеръ ея хорошо выдержанъ; не знаемъ только—для чего понадобилась арфа въ концѣ этой сцены. Дуэтъ Вакулы и Бѣса, изъ которыхъ первый побѣждаетъ второго, состоитъ изъ речитативовъ, съ характеромъ которыхъ мы уже достаточно познакомились. Полетъ выраженъ тѣмъ же мотивомъ, что и полетъ Бѣса съ Солохой. Въ общемъ картина эта на блѣдномъ фонѣ другихъ картинъ выдѣляется своей болѣе характерной физіономіей.

Вакула и Бѣсъ появляются въ пріемной дворца. Ихъ разговоры сопровождаются въ оркестрѣ мотивомъ полета. Приглашеніе запорожцевъ дежурнымъ идетъ въ темпѣ полонеза. Слѣдующая картина открывается польскимъ: здѣсь композиторъ на время освободился отъ установившихъ его новаторскихъ требованій и далъ прекрасный и граціозный оркестровый №. Свѣтлѣйшій объявляетъ о томъ, что «крѣпости сдаются» (удобный моментъ для барабановъ, изображающихъ пушечную пальбу). Начинается славленье царицы, оканчивающееся громкимъ «ура»; сцена весьма эффектная, хотя музыку ея и нельзя назвать очень содержательной.

Въ «Черевичкахъ» композиторъ прибавилъ куплеты Свѣтлѣйшаго, предшествуемые речитативомъ и подхватываемые хоромъ. Въ речитативѣ Свѣтлѣйшій рекомендуетъ поэта (вѣроятно, пѣвца «Фелицы») и читаетъ стихи (куплеты): «Петрограду возвѣстилъ звонкій голосъ». Есть основаніе думать, что стихи эти написаны самимъ композиторомъ, иногда пробовавшимъ себя на стихотворномъ поприщѣ, хотя онъ этому не придавалъ никакого серьезнаго значенія. Музыка эта слишкомъ легкаго свойства для серьезной оперы.

Начинается менуэтъ, прекрасно написанный; особенно удачна просьба Вакулы о царицыныхъ черевичкахъ, построенная на малороссійскомъ мотивѣ, который нѣсколько напоминаетъ извѣстную пѣсню: «У сосида хата бѣла». Вслѣдъ затѣмъ идутъ два №№ танцевъ: русская пляска и пляска запорожцевъ. Изъ нихъ первая состоитъ изъ русскихъ мотивовъ, прекрасно разработанныхъ въ оркестрѣ, хотя и не отличающихся оригинальностью; но пляска запорожцевъ превосходна какъ по мелодіи, такъ и по оркестровкѣ. Здѣсь композиторъ снова на время отрекся отъ доктрины и отдался на власть вдохновенія; и дѣйствительно, этотъ танецъ одинъ изъ блестящихъ №№ оперы. Онъ весь состоитъ изъ украинскихъ мотивовъ, объединенныхъ мастерской рукой Чайковскаго. Сцена приглашенія Церемоніймейстеромъ гостей на представленіе «Царевича Хлора», заключающая эту картину (третью) въ «Кузнецѣ Вакулѣ», служитъ финаломъ третьяго акта въ «Черевичкахъ». Вслѣдъ за уходомъ гостей, Вакула отправляется обратно на Бѣлъ въ Диканьку. Небольшой ихъ речитативный дуэтикъ ничѣмъ не отличается отъ знакомыхъ уже намъ жидкихъ речитативовъ; только въ передѣланномъ видѣ композиторъ прибавилъ къ нему послѣ слова «Гайда!» итальянскій финалъ на словахъ «Летимъ къ Океанѣ». Впрочемъ, не этимъ только ограничились измѣненія въ этой картинѣ: оркестръ нѣсколько упрощенъ, разумѣется, окончаніе акта отъ этого только выигрываетъ.

Послѣдняя картина заключаетъ въ себѣ двѣ сцены: Со-

лохи и Оксаны, оплакивающихъ Вакулу, и сцену возвращенія Вакулы, получающаго руку Оксаны. Дуэтъ сопрано (Оксана) и меццо-сопрано (Солоха) — «Кто говоритъ—утопился, кто говоритъ, что повѣсился»—по музыкальной законченности, выдержанности характера и цѣльности производимаго впечатлѣнія долженъ считаться лучшимъ N во всей операѣ. Главная роль въ немъ поручена голосамъ пѣвцовъ: темы, взятыя композиторомъ, красивы; оркестръ не только не затемняетъ фразъ пѣвцовъ, какъ это до сихъ поръ неоднократно случалось, но лишь способствуетъ къ выясненію главной музыкальной мысли, порученной дѣйствующимъ лицамъ. Творчество видимо одержало верхъ надъ правилами, и мы имѣемъ блестящее доказательство, насколько Чайковскій, какъ настоящій талантъ, неспособенъ былъ къ узкой тенденціи; почти цѣлыхъ три акта онъ безжалостно подавлялъ свое вдохновеніе, но творческій духъ его все же прорвалъ искусственную плотину, и его естественная музыкальная рѣчь полилась струей. Этотъ N былъ бы очень эффектенъ на концертной эстрадѣ.

До входа Вакулы въ послѣдней сценѣ интересны два хора: первый—«Къ намъ милости просимъ» по своему заунывному тону, мало подходящему къ данному положенію, такъ какъ обитатели «Диканьки» приглашаютъ другъ друга на вареники и вышивку, а второй—«Ой, кто хочетъ медушки», значительно расширенный и разработанный въ «Черевичкахъ», любопытенъ по своей прелестной народной темѣ, написанной въ темпѣ Allegro vivace, что составляетъ большую рѣдкость въ разсматриваемой операѣ, въ большинствѣ случаевъ идущей въ темпахъ Moderato и Andante. Здѣсь бросается въ глаза несоотвѣтствіе между комическимъ сюжетомъ и элегической музыкой, его иллюстрирующей, о которомъ мы выше упомянули, говоря о крупнѣйшихъ недостаткахъ оперы.

Является Вакула; прекрасны полныя юмора фразы Солохи «Что-жъ это я, глупая, разговорилася»; происходитъ извѣстная сцена съ плетнемъ, согласіе Чуба на бракъ Ва-

кулы съ Оксаной и появляются кобзари. Финалъ опять превосходенъ: тема его, съ которой мы уже отчасти знакомы, такъ какъ она вошла въ увертюру, южно-русская; финалъ этотъ, въ которомъ участвуютъ всѣ наличныя силы, идетъ crescendo и эффектно завершаетъ оперу, значительно сглаживая неблагопріятное впечатлѣніе первыхъ актовъ. Вообще эта послѣдняя картина, или послѣдній актъ (въ «Черевичкахъ»)—самый лучшій и самый сильный по интенсивности и по музыкальному содержанію во всей оперѣ, и если «finis coronat opus» не должно имѣть никакихъ исключеній, то «Кузнецъ Вакула»—очень удачное произведеніе.

Намъ остается еще сказать нѣсколько словъ о типахъ, о хоровыхъ массахъ и объ оркестрѣ разбираемой оперы. Главные герои—Вакула и Оксана—шаблонны: мѣста лирическія въ ихъ партіяхъ прекрасны, но, къ сожалѣнію, ихъ немного; оба они не представляютъ типовъ, тогда какъ по сюжету они типичные малороссы, такъ же какъ и Чубъ, Голова. Школьный учитель, ничѣмъ почти другъ отъ друга въ оперѣ не отличающіеся. Живые очерчены Солоха и Бѣсъ. Что же касается Свѣтлѣйшаго, Дежурнаго, Церемоніймейстера и др., то, очевидно, композиторъ о нихъ очень мало заботился. Если и прибавлены въ «Черевичкахъ» куплеты въ партіяхъ Свѣтлѣйшаго и Школьнаго учителя, какъ мы это видѣли, то они все-таки придаютъ весьма мало характеристики этимъ лицамъ, такъ какъ музыку эту могли бы по своему стилю исполнить и всякіе другіе герои.

Все вниманіе композитора обращено на оркестръ, и онъ у него дѣйствительно блещетъ ярко, даже въ ущербъ цѣлостности оперы: онъ доминируетъ надъ пѣвцами, скрадываетъ и тѣ слабыя попытки комизма, которыя такъ необходимы въ этой оперѣ: припомнимъ хотя бы сцену, когда Чубъ, Голова и Школьный учитель выходятъ изъ мѣшковъ,—и наконецъ постоянное присутствіе симфоническаго оркестра (въ «Черевичкахъ» все же сдѣланы мѣстами кое-какія упрощенія) въ качествѣ главнаго героя невольно становится въ тя-

гость обыкновенному слушателю, обращающему свое внимание все-таки на вокальную сторону. Всѣ тѣ техническія особенности, какими переполнена партитура и которыя говорятъ объ авторѣ, какъ объ одномъ изъ выдающихся оркестраторовъ, для публики проходятъ почти незамѣченными, и она оставляетъ залу неудовлетворенной. Гораздо разнообразнѣе и жизненнѣе хоры. Хотя они также не носятъ никакой мѣстной окраски, за исключеніемъ финальнаго хора кобзарей, но все же мы въ нихъ имѣемъ дѣло съ живой русской толпой. На сценѣ они представляютъ большой интересъ. Въ итогѣ приходится сказать, что композиторъ взялся за родъ композиціи, совершенно несвойственный его таланту. Такъ какъ комическіе моменты преобладаютъ, какъ того требуетъ сюжетъ,—а комизмъ и составлялъ ахиллесову пяту въ дарованіи нашего композитора,—то не удивительно, что въ результатѣ получаются такія несоотвѣтствія между текстомъ и музыкой, въ большинствѣ случаевъ элегической.

Безспорно, если бы Чайковскій не пожелалъ насиловать свой талантъ и не увлекся такъ тенденціями, бывшими въ то время въ такой модѣ, то или онъ вовсе не взялся бы за этотъ сюжетъ, который такъ мало гармонируетъ съ его крупнымъ дарованіемъ, или же, взявшись за него, не отвелъ бы оркестру первостепенной роли, а старался бы иллюстрировать гоголевскій текстъ безъ всякихъ затѣй,—и тогда онъ навѣрное замѣтилъ бы, что ни итальянскій стиль, ни даже великорусскіе мотивы, которыми онъ пользовался, не подходятъ къ гоголевскимъ героямъ. Кромѣ того, въ Чайковскомъ незамѣтно было бы борьбы, происходившей между чувствомъ, толкавшимъ его къ мелодическимъ формамъ, и тенденціей, приведшей его на несвойственный ему путь новѣйшаго лжереализма. Доказательствомъ тому, что этотъ путь ему несвойственъ, служитъ послѣдняя картина «Вакулы» и четвертый актъ «Черевичекъ»; вдохновеніе подсказало ему лучшія страницы оперы. Къ счастью, Чайковскій вскорѣ въ этомъ убѣ-

дился самъ и навсегда отказался отъ комическихъ сюжетовъ, несвойственныхъ и даже чуждыхъ, можно сказать, его таланту. Онъ долженъ былъ заплатить извѣстную дань охватившему его вліянію—и мы имѣемъ оперу въ двухъ изданіяхъ: второе — «Черевички»—прибавленное и дополненное, но... только количественно.

IV.

„Орлеанская дѣва“.

«Евгеній Онѣгинъ» появился на большихъ сценахъ въ одинъ годъ съ «Орлеанской дѣвой» (раньше, т. е. въ 1879 г., онъ исполнялся учениками въ консерваторскихъ спектакляхъ въ Москвѣ); въ томъ же 1881 г., когда Петербургъ познакомился съ «*Орлеанской дѣвой*», Москва увидѣла «Евгенія Онѣгина». Хотя «Онѣгинъ» написанъ раньше, однако мы остановимся прежде на «Орлеанской дѣвѣ», въ виду ея направленія, ближе подходящаго во всякомъ случаѣ къ только что разсмотрѣнному «Кузнецу Вакулѣ».

«Жизнь Жанны д'Аркъ похожа на одну изъ тѣхъ симфоній Бетховена, гдѣ въ сочетаніи звуковъ передана пѣлая поэма. Какъ волшебныя тѣни, неясныя и таинственныя проходятъ сцены за сценами, то радостныя и свѣтлыя, то сумрачныя и печальныя, неуловимо, но гармонически сливаясь одна съ другой. Чудные аккорды врываются въ душу, попеременно потрясаютъ всѣ ея струны и, взволновавъ, разстроивъ, измучивъ человѣка, улетаютъ недосказанные и непостижимые. Кончилась музыка, а слушатель все еще стоитъ въ недоумѣніи, хотѣлъ бы высказать почти схваченную мысль творенія и все-таки не находитъ для этого словъ»... Такъ начинаетъ свое прекрасное изслѣдованіе объ «Орлеанской дѣвѣ» проф. Петровъ; дѣйствительно, таинственная и многострадальная фигура французской героини, безжалостно осмѣянной Вольтеромъ («La Pucelle») и опоэтизированной германскимъ поэтомъ, представляетъ большой интересъ для композитора; фантастическій ореолъ, ее окру-

жающій, душевная борьба, переживаемая ею и еще болѣе увеличивающаяся любовнымъ эпизодомъ, если согласиться съ Шиллеромъ относительно ея увлеченія Лионелемъ, ничтожество короля, изъ-за котораго ей пришлось такъ много пережить и перестрадать, наконецъ ея трагическая кончина и до послѣдняго времени несправедливое отношеніе къ ней — все это безспорно роскошная канва для драматурга и композитора.

Немудрено поэтому, что нашъ композиторъ съ такою любовью отнесся къ избранному сюжету. Къ сожалѣнію, либретистъ позволилъ себѣ кое-какія вольности съ трагедіей Шиллера въ переводѣ Жуковскаго, и отъ этого музыкальное произведеніе значительно пострадало. Вспомнимъ хотя бы о тѣхъ неэстетическихъ сценахъ, которыя говорятъ только о грубомъ реализмѣ, совершенно ненужномъ на сценѣ и лишь расхолаживающемъ зрителя въ тотъ моментъ, когда симпатіи его должны играть важнѣйшую роль: напримѣръ сожженіе Іоанны. Тутъ ужъ на сценѣ не страданія души, могущія быть выраженными музыкой, а физическія, для которыхъ требуется медикъ или отъ которыхъ остается только отвернуться, какъ въ данномъ случаѣ. Тѣмъ болѣе это жалко, что усилія композитора иллюстрировать такіе моменты тщетны, и интересъ оперы слабѣетъ именно тогда, когда она должна производить самое сильное впечатлѣніе. Такимъ образомъ слабѣйшимъ оказывается послѣдній актъ оперы, и интересъ идетъ decrescendo. Дѣйствительно, лучшіе акты — первые два: начиная съ третьяго, вдохновеніе какъ будто ослабѣваетъ у Чайковскаго, а послѣдняя картина совсѣмъ слаба.

«Орлеанская дѣва» была дана въ первый разъ въ бенефисъ капельмейстера петербургской русской оперы г. Направника, которому она и посвящена, 13 февраля 1881 г., съ г-жей Каменской въ главной партіи. Опера имѣла, что̀ называется, succès d'éstime и, насколько намъ извѣстно, нигдѣ, кромѣ Петербурга, даваема не была.

«Орлеанская дѣва» состоитъ изъ четырехъ дѣйствій и шести картинъ (въ послѣднихъ двухъ актахъ по двѣ кар-

тины); содержаніе Шиллеровской трагедіи настолько общеизвѣстно, что нѣтъ надобности повторять его. Замѣтимъ только особенность нашего композитора обращаться за сюжетами для своихъ произведеній (не только оперныхъ, но и программныхъ) къ самымъ популярнымъ авторамъ и произведеніямъ: «Манфредъ», «Буря», «Ромео и Джульетта», «Мазепа», «Франческа да-Римини» и пр. Многіе готовы упрекать композитора за эту особенность—связывать свое произведеніе съ извѣстнымъ литературнымъ именемъ; мы же можемъ только радоваться, что нашъ талантливый музыкальный авторъ стоитъ на должной высотѣ и прекрасно выполняетъ взятыя имъ на себя задачи.

Музыка «Орлеанской дѣвы», создававшаяся почти одновременно съ «Онѣгинымъ», доказываетъ, до какой степени разностороненъ талантъ Чайковскаго: въ ней онъ еще несовсѣмъ отрекся отъ новаго направленія, тогда какъ въ «Онѣгинѣ» онъ стоитъ на настоящемъ пути. Въ разсматриваемой операхъ композиторъ весьма часто подпадаетъ еще подъ вліяніе Вагнера; во многихъ мѣстахъ замѣчается еще стремленіе отдавать первую роль оркестру, отводить дѣйствующимъ лицамъ второстепенное значеніе; не вездѣ также видно полное освобожденіе отъ речитативной формы, составляющей, какъ мы это видѣли, сравнительно слабую сторону его дарованія. Словомъ, дань, платимая композиторомъ новаторству, довольно еще обильна. Но зато рядомъ съ насильно пристегнутыми особенностями мы въ этой операхъ имѣемъ много страницъ блестящаго вдохновенія, которымъ предстоитъ будущность, гдѣ бы и когда бы эта опера ни давалась; таковы въ большинствѣ случаевъ всѣ мѣста, требующія *лирическаго* выраженія, поэтому и жаль, что композиторъ такъ слѣпо довѣрился либреттисту и не старался передѣлать либретто сообразно со своимъ талантомъ. Отсюда и происходитъ то, что «Орлеанская дѣва» по направленію своему представляетъ смѣсь чуждыхъ вліяній, скажемъ еще разъ — чуждыхъ его дарованію съ проявленіями характерныхъ особенностей его таланта.

Опера начинается довольно большой интродукціей, состоящей изъ двухъ частей; изъ нихъ въ основу второй положенъ мотивъ, вошедшій въ пятую сцену, когда ангелы взываютъ къ Іоаннѣ. Обѣ части чудесно оркестрованы. Вторая часть кончается чрезвычайно мило каденцой флейты, замѣняющей пастушескую свирѣль и вводящей слушателя въ хоръ крестьянскихъ дѣвушекъ села Домреми, украшающихъ вѣнками знаменитое «дерево феи», бывшее источникомъ несчастій для орлеанской героини. Хорикъ этотъ — «Пока на небѣ не погасъ» — выдержанъ отъ начала до конца въ пасторальномъ духѣ. Слѣдующій за нимъ терцетъ (Іоанна, Тибо, ея отецъ, и Раймондъ, ея женихъ.—меццо-сопрано, басъ и теноръ) очень красивъ; здѣсь авторъ почти не выходитъ изъ кантилены, и, если бы не речитативы, замедляющіе теченіе мелодіи и дѣлающіе эту сцену слишкомъ длинной, этотъ № слѣдовало бы причислить къ весьма удачнымъ. Охлажденію способствуетъ идущій затѣмъ дуэтикъ Тибо и Іоанны, который могъ бы безъ ущерба быть выпущеннымъ, такъ какъ онъ никакого музыкальнаго интереса не представляетъ. Но со сцены пожара дѣйствіе чрезвычайно оживляется: движенія много, и впечатлѣніе возрастаетъ. Молитва поселянъ («О, Боже, смилуйся надъ нами!») прекрасно передаетъ настроеніе молящихся. Разсказъ Бертрама о положеніи Франціи проникнутъ чувствомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ энергиченъ: композиторъ на этотъ разъ и въ речитативѣ сумѣлъ вложить много жизни. Сцена Іоанны съ народомъ требовала бы кое-какихъ сокращеній, но она не мѣшаетъ общему ходу. Мотивъ молитвы «Царь вышнихъ силъ» красиво разрастается въ голосахъ и въ оркестрѣ и кончается превосходнымъ ppp à capella; оркестръ въ мірѣ оспариваетъ первенство у голосовъ, и ансамбль получается прекрасный. Затѣмъ слѣдуетъ арія Іоанны «Прости вы, поля, холмы родные», которая должна считаться chef-d'oeuvre'омъ всей оперы по искренности тона, по теплотѣ, по счастливымъ музыкальнымъ мыслямъ: этотъ № давно уже сталъ программнымъ для концертной эстрады.

Превосходенъ и финалъ этого акта: появленіе хора ангеловъ, призывающихъ Іоанну на великій подвигъ. Здѣсь все чрезвычайно умѣстно: и колокола, и аккорды арфъ, сопровождающіе хоръ ангеловъ, и вообще вся музыка, изображающая различныя душевныя перипетіи, переживаемыя героиней, и наконецъ страстное и энергическое обращеніе къ небеснымъ силамъ («Вы, сонмы ангеловъ»), вошедшее въ увертюру и дважды повторяемое. Этимъ призывомъ, музыкально, сильно и эффектно выраженнымъ, кончается первое дѣйствіе, по нашему мнѣнію, лучшее во всей операѣ и по музыкѣ, и по оживленному интересу, представляемому сценой, и по богатству разныхъ сценическихъ ситуацій, смѣняющихъ одна другую.

Антрактъ, переносящій насъ въ залу шанонскаго дворца, мало оригиналенъ. Карла VII забавляютъ менестрели, плясуны и Агнеса Сорель. Пѣснь менестрелей красива, хотя, какъ это ни странно, мотивъ этой пѣсни весьма близокъ къ малороссійскимъ напѣвамъ. Пляска цыганъ малохарактерна: оркестру данъ полный просторъ, и дѣйствительно звуковыхъ эффектовъ много; Andante шаблонно и заключительное Presto указываетъ на необходимость сократить этотъ №: лучше бы выпустить его совсѣмъ въ видахъ двухъ слѣдующихъ еще танцевъ: а) пажей и карликовъ и б) шутовъ и скомороховъ, по которой можно узнать русскаго композитора, такъ какъ она имѣетъ много общаго съ нашимъ трепакомъ. Нужно однако замѣтить, что разработка въ оркестрѣ этихъ танцевъ прекрасна, въ ней видна рука великаго мастера.

Большой дуэтъ короля и Дюнуа (теноръ и басъ) мелодиченъ и красивъ. Король слащавъ и пустъ, въ противоположность характеру Дюнуа; вообще нужно сказать, что это лицо рельефнѣе многихъ другихъ, и очень жаль, что композиторъ удѣлилъ ему сравнительно мало мѣста. Особенно интересенъ дуэтъ съ Allegro Moderato («За честь вѣнца»); кончается онъ сильно, воинственно, при аккомпанементѣ барабановъ. Очень мило вступленіе къ мелодичному arioso

Аѣесы, хотя оно нѣсколько ординарно. II arioso это («Если силы тебѣ не дано») не лишено русскаго характера. Дуэтъ ея съ королемъ тоже слѣдуетъ причислить къ удачнымъ мѣстамъ оперы: слащавость короля и здѣсь хорошо выдержана. Разсказъ Архіепископа, предшествуемый оживленнымъ хорикомъ, нѣсколько однообразенъ; входъ Іоанны во дворецъ чудесно описанъ въ оркестрѣ. Испытаніе Іоанны королемъ выиграло бы, если бы оркестръ не такъ гремѣлъ все время и не заглушалъ порою красивыхъ ея фразъ. Разсказъ ея о себѣ («Святой отецъ, меня зовутъ Іоанна») удивительно искрененъ, наивенъ и дышитъ теплотой: даже речитативы ея прекрасны: слова Пречистой Дѣвы, интонируемыя героиней, весьма умѣстно сопровождаются снова арфой, и если бы не нѣкоторая длиннота этого № и, временами, густой аккомпаниментъ, онъ былъ бы однимъ изъ выдающихся въ оперѣ. Сокращенія требуетъ и финалъ этого акта, хотя на сценѣ ансамбль этотъ эффектенъ и оживленъ, благодаря хоровымъ массамъ и колоритной оркестровкѣ. Много выигралъ бы этотъ актъ, если бы выпустить всѣ речитативы до «О, Боже, пошли побѣду намъ»—ансамбля, напоминающаго финалъ второго акта вердіевской «Аиды». Какъ бы то ни было, финалъ хорошъ, и это дѣйствіе также должно быть причислено къ выдающимся.

Первая картина третьяго акта, сцена встрѣчи Іоанны съ Іонелемъ (баритонъ), котораго она полюбила, никакъ не можетъ быть названа удачной; отъ лирическаго таланта Чайковскаго можно было ожидать болѣе искренней музыки для того момента, когда Іоанна, нападающая на врага, чувствуетъ къ нему состраданіе и любовь. Въ интродукціи прекрасно обрисованъ бой; вполнѣ соотвѣтствуетъ настроенію героини и оркестръ, сопровождающій бѣдные итальянскіе речитативы Іоанны; не сильнѣе, по выраженію, и речитативы Іонеля, но самый дуэтъ ихъ («Грозной силы») доказываетъ, что авторъ находился подъ непосредственнымъ вліяніемъ «Евгенія Онѣгина»; дуэтъ красивъ по кантиленѣ. Заключительная сцена снова эффектна: фразы Дюнуа энергичны.

Сцена коронованія Карла въ Реймсѣ (вторая картина), по своему сценическому положенію, напоминаетъ таковую же въ мейерберовскомъ «Пророкѣ». Многошумный маршъ, трижды повторяемый, нѣсколько пріѣдается въ концѣ коронованія. Дуэтъ Тибо и Раймонда, изъ которыхъ первый желаетъ возвратить Іоанну «отверженному ею Богу», а второй умоляетъ сжалиться надъ несчастной,—сплошные речитативы; хотя въ нихъ попадаются красивыя фразы, въ родѣ «Долгъ велитъ» (Тибо) или «О, сжалься» (Раймондъ), но въ общемъ главная партія поручена оркестру, и нѣкіе дѣйствующихъ лицъ поглощается имъ. И эта сцена выиграетъ, если подвергнуть ее хотя небольшой купюрѣ: она длинна и нѣсколько монотонна.

Колоссальный финалъ этого дѣйствія, едва-ли имѣющій себѣ подобныхъ по величинѣ, начинающійся маршеобразнымъ милымъ хорикомъ, заключаетъ въ себѣ обличеніе Іоанны отцомъ предъ королемъ и всѣмъ народомъ; онъ трогателенъ по драматическому замыслу и полонъ дѣйствія и оживленія по сценическому положенію, хотя черезчуръ великъ. Рѣчи короля снова сопровождаются густымъ аккомпанементомъ; сильна и энергична фраза Тибо: «Отвѣтствуй мнѣ во имя Трисвятого»; большой ансамбль слишкомъ сильно оркестрованъ и построенъ почти исключительно на одной музыкальной фразѣ, à la Вагнеръ. Рѣчь Архіепископа мало содержательна въ музыкальномъ смыслѣ. Хоры грандіозны во всей этой сценѣ. Финалъ самъ по себѣ настолько великъ, что композиторъ нашелъ необходимымъ указать на купюру въ 22 страницы (изъ 90 по клавираусцугу), содержащія въ себѣ повтореніе руководящаго мотива въ этомъ ансамблѣ; мотивъ этотъ широко развивается въ голосахъ и оркестрѣ и завершается блестящимъ fortissimo. Къ сожалѣнію, либреттистъ, въ погонѣ за лишними эффектами, оставилъ на сценѣ Іоанну иЛіонеля для двухъ любовныхъ фразъ, которыя совершенно ненужны, такъ какъ онѣ ничего не прибавляютъ къ тому, что уже извѣстно зрителю; но сверхъ того эта маленькая сценка расхолаживаетъ

прекрасное вступленіе, произведеніе ревнивымъ ансамблемъ.

Симфоническая интродукція характерна, оригинально инструментована, ярко рисуетъ душевное состояніе Іоанны, получается музыкальная картина, въ которой виденъ авторъ-симфонистъ par excellence. Въ слабомъ, но эффектно оркестрованномъ, речитативѣ Іоанна жалуется на свою судьбу; она горячо любитъЛіонеля, вскорѣ являющагося на ея призывъ. Снова прекрасная музыкальная сцена, подготовляющая слушателя къ любовному дуэту, красивому по мелодическому рисунку, но длинному до необходимости въ сокращеніи: «Чудный даръ любви», воспѣваемый воинственными любовниками подъ аккомпанименть арфы, безспорно интересенъ, но не въ устахъ Ліонеля и Іоанны. Интересенъ и хоръ ангеловъ, напоминающій героинѣ объ ея назначеніи и пророчащій ей гибель; но земные помыслы овладѣли дѣвой, и дуэтъ продолжается плавно, звучно и завершается высокимъ сопрановымъ *do*. Британскіе воины разрушаютъ эту идиллію, умерщвляютъ Ліонеля и берутъ въ плѣнъ «колдунью» въ то время, когда оркестръ, напоминая о грандіозныхъ финалахъ «Аиды», замыкаетъ эту картину, имѣющую болѣе симфоническій, чѣмъ драматическій характеръ. О неумѣстности въ сценическомъ смыслѣ послѣдней картины послѣдняго дѣйствія, въ которой происходитъ антихудожественное сожженіе орлеанской героини, мы уже выше сказали; разсмотримъ только ея музыкальныя достоинства.

Начинается она ординарнымъ похоронымъ маршемъ. Народъ на площади, гдѣ воздвигнутъ костеръ, въ ожиданіи казни плѣнницы. Ее приводятъ подъ звуки этого марша; речитативное обращеніе Іоанны къ небу слабо, такъ же какъ и хоръ ангеловъ. На сценѣ четыре хора (кромѣ невидимыхъ ангеловъ): англичанъ, монаховъ, солдатъ и народа. Всѣ они ограничиваются тѣмъ, что смотрятъ, какъ пламя постепенно охватываетъ Іоанну, задыхающуюся отъ дыма. Громкое ff возвѣщаетъ о кончинѣ героини.

Резюмируя все сказанное объ «Орлеанской дѣвѣ», приходится подвести слѣдующіе итоги: 1) Ярко очерченныхъ музыкальныхъ характеровъ нѣтъ; съ любовью отдѣлана одна только Іоанна; Дюнуа былъ бы хорошъ, если бы композиторъ имъ занялся; Іонель — обыкновенный оперный любовникъ; всѣ остальныя лица: Тибо, Раймондъ, Бертрамъ, Архіепископъ и проч., вѣрнѣе всего, безличны въ музыкальномъ смыслѣ; король, на котораго Чайковскій положилъ, повидимому, много старанія, удался ему лучше послѣднихъ, такъ же какъ и Агнеса. 2) Оркестръ и хоры, которымъ дана такая большая роль въ разсматриваемой операѣ, прекрасны, даже нѣсколько въ ущербъ главнымъ персонажамъ; на нихъ композиторъ сосредоточилъ центръ музыкальнаго интереса: всѣ ихъ №№ хороши въ общемъ. 3) Стиль оперы смѣшанный: элементы фантастическій (хоры ангеловъ) и лирическій преобладаютъ надъ драматическимъ. Особенно богаты мелодическимъ вдохновеніемъ тѣ страницы, въ которыхъ композиторъ освободилъ себя отъ вѣрности условности и гдѣ онъ является самимъ собою; къ такимъ моментамъ принадлежатъ оба любовные дуэта; но безспорно выше ихъ по достоинству монологъ Іоанны: «Простите вы, поля, холмы родные». 4) Речитативы въ большинствѣ случаевъ мало выразительны и нехарактерны; попадаются прекрасныя фразы, дышащія искренностью и теплотой, но ихъ очень немного.— и 5) Музыкальный интересъ ослабѣваетъ по мѣрѣ усиленія драматическаго, въ чемъ во многомъ виноватъ либреттистъ.

Въ заключеніе надо прибавить, что очень жаль, что «Орлеанская дѣва» не дается на казенныхъ сценахъ, частные театры не въ состояніи поставить и обставить эту оперу какъ слѣдуетъ. Тѣмъ болѣе жалко, что взамѣнъ такой оперы, какъ «Орлеанская дѣва», казенныя сцены включаютъ въ свой репертуаръ (и слишкомъ часто) такія слабыя произведенія иностранныхъ авторовъ, какъ «Сельская честь», «Паяцы», «Джамиле» и др., которымъ мѣсто развѣ только на любительскихъ сценахъ. И много еще есть произведеній русскихъ

композиторовъ, которыя, подобно «Орлеанской дѣвѣ», ждутъ лучшей участи, но... вліяніе шарлатанской рекламы опутало умы; мы все еще холопствуемъ предъ Европой и патентованнымъ ею, хотя бы и достовѣрно извѣстно было, что патентъ этотъ купленъ у расплодившихся въ безчисленномъ количествѣ продавателей славы и геніальности по дешевой цѣнѣ... Остается ждать лучшихъ временъ для отечественныхъ композиторовъ и ихъ произведеній. Авось, и на ихъ улицѣ будетъ праздникъ... Теперь время Масканьи и Леонкавалло!..

V.

„Евгеній Онѣгинъ“.

«*Евгеній Онѣгинъ*» названъ «лирическими сценами»; достаточно одного этого названія, чтобы видѣть всю безпретенціозность автора; дѣйствительно, знаменитая поэма не укладывается въ драматическія рамки и въ драматическое дѣйствіе; композиторъ могъ только нарисовать нѣсколько отдѣльныхъ сценъ, поддающихся музыкальнымъ краскамъ, что и сдѣлалъ Чайковскій. Разъ все дѣло сводится къ иллюстраціи отдѣльныхъ сценъ, не требующихъ дѣйствія, композиторъ долженъ былъ ограничиться лишь тѣмъ, что носитъ на себѣ печать лиризма. И дѣйствительно, можно смѣло сказать, что ни въ одной операѣ Чайковскій не стоитъ на такой высотѣ, какой онъ достигъ въ «Евгеніи Онѣгинѣ». Сюжетъ этотъ не потребовалъ отъ него ни вымученнаго реализма, ненаходящаго въ немъ своего прозелита, ни напряженія фантазіи, ни того трагическаго пафоса, которымъ обыкновенно увлекаются композиторы, ищущіе сильныхъ драматическихъ сюжетовъ; напротивъ, для вѣрной обрисовки, какъ героевъ пушкинской поэмы, такъ и эпохи, въ которой они живутъ и дѣйствуютъ, композитору нужно былъ только лирическій талантъ, — а вѣдь извѣстно, съ какимъ глубокимъ лирическимъ поэтомъ въ звукахъ мы имѣемъ дѣло въ лицѣ Чайковскаго. Если мы неоднократно отмѣчали его лирическое дарованіе, прерывающееся въ

другихъ его произведеніяхъ, то мы должны только прибавить, что никъ Чайковскому не представлялось такого обширнаго поля дѣйствія, какъ въ разматриваемомъ сюжетѣ, гдѣ всѣ силы композитора были направлены только на одну лирическую сторону.

Глубокое чувство, находящее свое полное выраженіе въ непрерывно-льющейся мелодіи, всегда задушевной и красивой, вотъ главная особенность лирическаго таланта нашего композитора; эта именно элегическая жилка, пробивающаяся въ лучшихъ страницахъ его произведеній (не только оперныхъ, но въ обширномъ смыслѣ этого слова) и выдвигающая его изъ ряду между всѣми почти современными композиторами не только у насъ, но и въ Европѣ, нашла полный просторъ въ обрисовкѣ поэтическаго Ленскаго и мечтательной Татьяны. Именно такой сюжетъ, какъ «Евгеній Онѣгинъ», въ которомъ все зиждется на тихомъ и грустномъ чувствѣ, нуженъ былъ Чайковскому, чтобы талантъ его могъ высказаться въ яркомъ блескѣ и въ разсмотрѣнныхъ нами операхъ попадались чудныя страницы, блиставшія глубиной чувства, роскошной игрой воображенія, нерѣдко колоритомъ и всегда вкусомъ, какъ въ техническомъ, такъ и въ обще-артистическомъ смыслѣ,—но это все попадалось урывками (за исключеніемъ, разумѣется, «Опричника»), словно композиторъ боялся отдаться во власть своего чувства; совсѣмъ не то въ «Евгеніи Онѣгинѣ», гдѣ вся сила творчества его, благодаря сюжету, была направлена на лучшую сторону его дарованія.

Да не подумаетъ однако читатель, что высокія достоинства этого произведенія, которое по праву пользуется такимъ успѣхомъ, должны заслонить недостатки, отчасти происходящіе отъ недостаточно критическаго отношенія композитора къ либретто, а отчасти отъ того, что композиторъ еще несовсѣмъ тогда освободился отъ вліянія новыхъ теорій и отъ желанія сказать что-либо необыкновенное въ области речитатива. Либреттистъ, а за нимъ и композиторъ, допустили, напр., сцену ссоры на балу у Ларинныхъ, сцену

совершенно не вытекающую, какъ необходимость, и къ тому же въ формѣ слишкомъ реальной для пушкинской поэмы; крики гостей «держи, держи», когда Онѣгинъ бросается на Ленскаго, или фразы Ольги: «Ахъ, кровь въ мужчинахъ горяча, они рѣшаютъ все съ плеча», въ большомъ заключительномъ ансамблѣ, когда противниковъ разняли,—все это слишкомъ грубо для взятой Чайковскимъ среды. Далѣе, одной изъ крупнѣйшихъ ошибокъ мы бы назвали и то, что композиторъ, окрестивъ оперу именемъ главнаго героя поэмы, обратилъ такъ мало вниманія на него и на его характеръ, что онъ въ сравненіи съ другими, напр., съ Ленскимъ, по музыкальной характеристикѣ, совершенно стушовывается.

Мы бы указали еще на несоотвѣтствіе между характеромъ Ольги и иллюстрирующей ее музыкой: она называетъ себя «беззаботной и шаловливой», а между тѣмъ по музыкѣ она отличается качествами совершенно противоположными, и, вѣроятно, никому въ голову не придетъ, слушая эту тяжелую музыку, что рѣчь идетъ о шаловливомъ существѣ, для характеристики котораго композиторы обыкновенно прибѣгаютъ (и чрезвычайно удачно) къ легкой музыкѣ; вспомнимъ хотя бы мейерберовскихъ пажей или беззаботныхъ королевъ, заливающихся беззвѣчной соловьиною трелью.

Все сказанное сводится къ отсутствію вѣрныхъ характеристикъ, за исключеніемъ Ленскаго, Татьяны и отчасти няни. Не только Ольга и Онѣгинъ блѣдны въ этомъ смыслѣ, но и второстепенныя лица, какъ напр., Ларина, Греминъ и др., не имѣютъ яркой индивидуальности; попытки этого, правда, замѣтны, но нашъ композиторъ даже и въ этой операѣ, болѣе сродной его таланту по своему складу и содержанію, не обнаруживаетъ особенной склонности къ рельефному очертанію музыкальныхъ фигуръ посредствомъ краткихъ, но выразительныхъ и характерныхъ речитативовъ. Нужно, однако, сознаться, что слабыя попытки эти болѣе удачны въ отношеніи няни.

Еще на одной особенности считаемъ необходимымъ остановить наше вниманіе, прежде чѣмъ перейти къ обзору этой оперы, при нѣкоторыхъ своихъ недостаткахъ, имѣющей неоспоримое право считаться chef-d'oeuvre'омъ оперной дѣятельности Чайковскаго.—это на оркестрѣ; въ «Евгеніи Онѣгинѣ» мы уже видимъ тѣ задатки, которые композиторъ такъ широко развилъ въ слѣдующихъ своихъ операхъ: въ «Орлеанской дѣвѣ», «Мазепѣ» и въ особенности «Чародѣйкѣ»; здѣсь уже видны стремленія автора дѣлить весь звуковой матеріалъ между оркестромъ и пѣвцами; мы уже видимъ постоянное желаніе автора вести, если такъ можно выразиться, интригу между оркестромъ и исполнителями въ видѣ переговоровъ, имитацій, напоминаній и дополненій музыкальныхъ фразъ пѣвцовъ оркестромъ, т. е. ту систему, которая нашла такое широкое примѣненіе въ послѣдующихъ его операхъ. Къ счастію для «Онѣгина», все это находится въ зародышномъ состояніи, и главная забота композитора все же сосредоточена на красивой и удобной для пѣвцовъ музыкѣ; въ «Онѣгинѣ» много музыки, той музыки, которая всѣмъ понятна и всѣхъ подкупаетъ; вотъ почему эта опера пользуется такимъ огромнымъ успѣхомъ въ обѣихъ столицахъ и въ провинціи, и вотъ почему она заняла такое видное мѣсто въ нашей оперной литературѣ за послѣднія пятнадцать лѣтъ (со времени «Демона»).

«Онѣгинъ» состоитъ изъ семи отдѣльныхъ картинъ, ничѣмъ между собою несвязанныхъ, хотя на партитурѣ значится «лирическія сцены въ 3-хъ дѣйствіяхъ»; полагаемъ, что это дѣленіе на дѣйствія чисто внѣшнее, ибо оно ничѣмъ не мотивировано по своему внутреннему содержанію. Признаться, мы были бы противъ той путанности въ терминологіи, которую встрѣчаемъ въ такой широкой степени въ современной драматургіи, гдѣ попадаются «дѣйствія въ сценахъ», «картины въ дѣйствіяхъ», «сцены въ картинахъ», «сцены въ дѣйствіяхъ», «картины въ сценахъ» и пр., доказывающія, что сами авторы не совсѣмъ вѣрно и ясно разумѣютъ различіе между этими терминами. Въ оперной

литературѣ «Евгеній Онѣгинъ» представляетъ примѣръ такой неточной терминологіи.

Текстъ «Онѣгина» составленъ по Пушкину, но не безъ примѣси самодѣльщины, рѣзко выдѣляющейся своею топорностью; къ счастью, въ большинствѣ случаевъ либретто строго держится пушкинскихъ стиховъ, и ухо слушателя мало терзается рубленой прозой, съ грѣхомъ пополамъ прорифмованной. Содержаніе поэмы настолько извѣстно, что память дополняетъ недостающую связь между этими «сценами», и впечатлѣніе получается цѣльное.

Увертюра, обычная въ операхъ, замѣнена здѣсь небольшимъ вступленіемъ; первые нѣсколько тактовъ — тема героини, сразу опредѣляющая Татьяну, какъ мечтательную дѣвушку. Интродукція сама по себѣ можетъ служить образцомъ тематической разработки: уже съ первыхъ фразъ виденъ великій знатокъ оркестра: сюда входитъ еще фраза дуэта Татьяны и Онѣгина, но композиторъ какъ бы сожалѣетъ о томъ, что Онѣгину суждено разстроить душевное спокойствіе Татьяны, и снова возвращается къ меланхолической ея фразѣ, какъ бы показывая, что Онѣгинъ не стоитъ вниманія.

Занавѣсъ. Ларина съ Филипьевной варятъ варенье. Дуэтъ Ольги и Татьяны «Слыхали-ль вы?» сразу переноситъ слушателя въ эпоху 20-хъ годовъ по своему сентиментальному характеру; напѣвъ этотъ напоминаетъ старушкамъ ихъ молодость, и мечтанія юныхъ дѣвушекъ сливаются съ воспоминаніями барыни и няни въ чрезвычайно интересный квартетъ. «Привычка свыше намъ дана», продолжаетъ Ларина съ няней свой дуэтъ, переходящій затѣмъ въ речитативъ и этимъ нѣсколько охлаждающій прекрасное впечатлѣніе, такъ какъ главная роль отдана аккомпанименту, и вниманіе слушателя разсѣевается.

Прекрасный хоръ «Болятъ мои ноженьки» все приближается, и крестьяне, возвращающіеся съ работы, появляются предъ усадьбой Ларинныхъ. Хоръ этотъ типично-русскій, хотя никто не скажетъ, что композиторъ записалъ его въ

такой-то губерніи, какъ это сплошь да рядомъ бываетъ съ нашими народниками: въ этомъ отношеніи Чайковскій идетъ по стопамъ Глинки, который пользовался только духомъ народной пѣсни, а не сырымъ неотдѣланнымъ матеріаломъ. Плясовая «Ужъ какъ по мосту-мосточку» (Allegro Moderato) чудесна по гармонизаціи настолько же, насколько хороша по темѣ, и также вполнѣ народна въ вышесказанномъ смыслѣ: этотъ хоръ долженъ считаться однимъ изъ лучшихъ номеровъ оперы, въ которой массамъ собственно отведено мало мѣста. Если къ нему прибавить еще хоръ сѣнныхъ дѣвушекъ въ третьей картинѣ, то этимъ и исчерпывается все участіе хора въ качествѣ «пѣвцовъ»; но **non multa sed multum...**

Къ концу пѣсни крестьянъ выходятъ Татьяна съ книгой въ рукахъ и Ольга, приплясывающая нотивъ хора. Мы бы готовы были назвать ее вмѣстѣ съ матерью «рѣзвой пташкой» и пр., если бы она въ своей аріи «Я неспособна къ грусти томной» музыкально такъ очевидно не опровергала себя: по музыкѣ она именно «вздыхаетъ и мечтаетъ», несмотря на то, что называетъ себя «рѣзвой, безпечной, веселой». Быть-можетъ, композиторъ хотѣлъ заставить ее иронизировать надъ вздыхающими мечтательницами; это было бы весьма интересно и эффектно, если-бы Ольга гдѣ-нибудь показалась намъ въ своемъ настоящемъ, «рѣзвомъ, веселомъ видѣ»; но, кромѣ этой аріи, Ольга почти не дѣйствуетъ въ операѣ, и намъ приходится ей вѣрить на-слово, что она «весела», не убѣдившись въ этомъ.

Няня извѣщаетъ о пріѣздѣ гостей. Волненіе, овладѣвшее хозяйками, застигнутыми врасплохъ, съ одной стороны, а съ другой — любопытство дѣвушекъ, жаждущихъ увидѣть какое-нибудь новое лицо въ этой глуши, прекрасно выражено оркестромъ. Входятъ Ленскій и Онѣгинъ; первый рекомендуетъ послѣдняго, и въ фразахъ Онѣгина «Я очень счастливъ» и нѣсколько ниже «Я очень, очень радъ» слышится фальшивая нотка. Чайковскій весьма удачно обрисовалъ этими штрихами своего разочарованнаго дэнди, не-

внушающаго симпатіи уже съ первыхъ словъ своихъ. Старушки оставляютъ молодежь и отправляются хлопотать по хозяйству; начинается квартетъ, весьма интересный по музыкѣ: уже здѣсь видно, на чьей сторонѣ симпатіи автора, какъ онъ внимательно обходится съ своими любимцами, Ленскимъ и Татьяной, и какъ онъ небрежно, полусловами-полунамеками характеризуетъ Ольгу и Онѣгина; какой поэтичной нѣжностью и страстью дышатъ рѣчи поэта Ленскаго, или какъ характерно-мечтательны фразы Татьяны; аріозо Онѣгина водянисто и безцвѣтно, аріозо Ленскаго «Я люблю васъ», обращенное къ Ольгѣ, когда Онѣгинъ съ Татьяной проходятъ въ садъ, полно жизни и страсти.

Няня приглашаетъ ихъ въ домъ и, оставшись одна, дѣлаетъ свои замѣчанія (характерныя по музыкѣ) относительно своей любимицы Тани. Гости входятъ въ домъ, и занавѣсъ падаетъ при тревожномъ pp, которое можетъ быть толкуемо въ томъ смыслѣ, что въ тихую мечтательную душу героини вкрадывается чувство, навѣянное Онѣгинымъ. Но необходимо сознаться, что только послѣ размышленія приходишь къ такому заключенію относительно этого финала; для большинства же, привыкшаго встрѣчать въ операхъ шумныя и эффектныя окончанія дѣйствій и картинъ, этотъ финалъ, вѣроятно, проходитъ незамѣтнымъ.

Въ слѣдующей картинѣ, происходящей въ комнатѣ Татьяны, талантъ композитора достигаетъ кульминаціоннаго пункта. Мотивъ Татьяны подготовляетъ слушателя къ сценѣ, въ которой должна дѣйствовать героиня. Бесѣды Татьяны съ няней подъ аккомпанементъ этого мотива, разрастающагося въ оркестрѣ, полны живой прелести. Разсказъ старушки «О чемъ же, Таня» замѣчателенъ по выдержанности тона; тема, вполнѣ народная, проста и ясна, и какъ нельзя болѣе умѣстна въ устахъ разболтавшейся няни. Какія красивыя музыкальныя фразы нашелъ композиторъ для своей героини («Ахъ, няня, няня, я страдаю»). Наконецъ Филипьевна уходитъ, оставивъ Таню въ раздумьѣ, за письменнымъ столомъ, съ перомъ въ рукѣ. Кантилена «Пускай

погибну я» предшествуетъ сценѣ письма: «Я къ вамъ пишу». Оркестръ очень удачно передаетъ волнующія ее чувства и быструю смѣну мыслей, несущихся въ ея головѣ; рука скользитъ по бумагѣ, написанное ей не нравится; она не въ состояніи совладать со своими мыслями; синкопированное сопровожденіе отлично рисуетъ ея тревожную нерѣшительность; наконецъ, готово письмо, полное страсти и движенія. Уже пастушья свирѣль возвѣщаетъ о томъ, что ночь прошла, но Татьяна не чувствуетъ никакой усталости—она вся въ волненіи, она боится прочесть письмо... Входитъ няня; старушка не догадывается (къ сожалѣнію, слишкомъ долго), кому письмо адресовано. Небольшой дуэтъ, превосходно содѣйствующій чудному впечатлѣнію первой половины этой сцены, заканчиваетъ прелестную музыкальную картину.

Мы снова въ саду. Сѣнныя дѣвушки собираютъ ягоды. Красивый хоръ «Дѣвицы-красавицы» (одинъ изъ выдающихся нумеровъ въ операѣ) снова насъ переноситъ въ тихую деревенскую жизнь. Вбѣгаетъ Татьяна и въ изнеможеніи опускается на скамью. «Онъ здѣсь», «Что подумалъ онъ?»— вотъ мысли, волнующія героиню и отлично выраженныя оркестромъ. Входитъ разочарованный и холодный Онѣгинъ и въ такихъ же холодныхъ речитативахъ (прекрасно, впрочемъ, модулированныхъ и со вкусомъ гармонизованныхъ) разбиваетъ всѣ мечты Татьяны. Его аріозо «Когда бы жизнь домашнимъ кругомъ» интересно болѣе съ точки зрѣнія фактуры, чѣмъ по музыкѣ. Хоръ издали повторяетъ «Дѣвицы-красавицы», и занавѣсъ тихо падаетъ, безъ всякихъ эффектовъ.

Четвертая картина—балъ у Лариныхъ; прелестный вальсъ, какъ будто записанный въ 20-хъ годахъ, мастерской рукой гармонизованный, раздается въ залѣ и аккомпанируетъ бесѣдамъ гостей и сплетнямъ маменекъ. Онѣгинъ недоволенъ мнѣніемъ, составившимся о немъ, и Ленскимъ, введшимъ его въ этотъ домъ: въ наказаніе ему онъ приглашаетъ Ольгу танцовать, чѣмъ вызываетъ ревность пріятеля. И въ этой

сценѣ любопытно прослѣдить отношеніе композитора къ Онѣгину, которому онъ какъ бы нарочно поручаетъ водянистые речитативы, и къ Ленскому, въ уста котораго онъ влагаетъ такія прекрасныя, полныя свѣжести и жизни, фразы. Сцена объясненія и упрековъ Ленскаго прерывается появленіемъ Трике, обращающимъ на себя вниманіе всѣхъ гостей; онъ поетъ свои куплеты въ честь Татьяны: куплеты написаны въ старо-французскомъ сентиментальномъ стилѣ (мотивъ ихъ имѣетъ большое сходство съ старинымъ романсомъ «Dormez-bien»). Эта вводная сценка является контрастомъ предыдущей. Всѣ аплодируютъ Трике: одинъ только Ленскій грустенъ. Начинается мазурка, на фонѣ которой продолжается объясненіе между пріятелями, вызванное тѣмъ, что Онѣгинъ и мазурку танцуетъ съ Ольгой, чтобы еще болѣе досадить своему другу. Объясненіе доходитъ до неожиданной развязки, о которой мы уже выше говорили, и въ которой принимаютъ участіе всѣ наличныя силы: солисты, хоръ и оркестръ. Ансамбль этотъ ничѣмъ не отличается отъ рутинныхъ ансамблей.

Віолончели чудесной мелодіей приготовляютъ слушателей къ сценѣ дуэли. Арія Ленскаго «Куда, куда вы удалились» составляетъ одинъ изъ chef-d'oeuvre'овъ лирической музыки Чайковскаго; это одна изъ самыхъ блестящихъ страницъ не только Онѣгина, но, пожалуй, и всей оперной музыки нашего композитора. Задумчиво-грустная мелодія этой аріи какъ нельзя болѣе подтверждаетъ, что именно элегическій характеръ преобладалъ въ дарованіи Чайковскаго. Эта арія имѣетъ громадный успѣхъ не только на сценическихъ подмосткахъ, но и на концертной эстрадѣ, гдѣ она очень часто продуцируется тенорами. Сцена дуэли не велика. Онѣгинъ и здѣсь себѣ не измѣняетъ: отъ его музыкальныхъ фразъ и здѣсь вѣетъ холодомъ и отсутствіемъ жизни: это воплощенный индифферентизмъ. Секунданты подаютъ знакъ. Небольшой дуэтикъ «Враги, давно-ли другъ отъ друга» весьма милъ и музыкаленъ, хотя ничего не придаетъ къ обрисовкѣ положенія героевъ и кажется блѣдноватымъ послѣ

аріи Ленскаго; но онъ очень характеренъ для пріятелей, готовыхъ хоть сейчасъ помириться и снова быть друзьями; каждаго изъ нихъ однако удерживаетъ отъ этого примирительнаго шага какой-то пустячный задоръ, столь свойственный молодымъ людямъ. Музыкальное изображеніе дуэли нашло въ операѣ рельефныя краски. Ленскій убитъ, и въ оркестрѣ слышатся послѣдніе отголоски его грустнаго романса. Вся эта картина, какъ и сцена письма Татьяны, по музыкѣ своей, одна изъ лучшихъ въ «Онѣгинѣ».

Наступаетъ 3-и актъ, слабѣйшій изъ всѣхъ: въ немъ дѣйствуетъ Онѣгинъ. Прекрасный полонезъ, на какой только способенъ талантъ Чайковскаго, переноситъ насъ въ одну изъ блестящихъ залъ петербургскаго барскаго дома. Онѣгинъ скучаетъ самъ и нагоняетъ скуку не только на театральныхъ гостей, т. е. на хоръ, но и на публику своими скучными, мало выразительными речитативами. Къ счастію, скоро сюда приходитъ княгиня Гремина (Татьяна) съ мужемъ, который представляетъ Онѣгина своей женѣ. Князь Греминъ почему-то поетъ очень красивые, но совершенно ненужные куплеты: «Любви всѣ возрасты покорны», точно дающіе понять Онѣгину, что и его пора любви, несмотря на всю его разочарованность, еще не прошла, и онъ дѣйствительно влюбляется въ Татьяну (въ оркестрѣ проходятъ фразы изъ письма Татьяны, напоминая герою о томъ, что счастіе было такъ близко; но послѣдняя удаляется съ мужемъ, а разочарованный герой вспоминаетъ мотивъ и даже слова предмета своей страсти. Но то, что было прелестно въ устахъ мечтательной героини, совсѣмъ не къ лицу великосвѣтскому дэнди Онѣгину.

Заключительная сцена, дуэтъ между главными героями, нѣсколько напоминаетъ по сценической ситуаціи послѣднее дѣйствіе «Демона». Интродукція построена на фразѣ Татьяны: «Онѣгинъ, я тогда моложе». Татьяна одна; оркестръ снова обрисовываетъ переживаемое ею волненіе по поводу полученнаго отъ него письма. Входитъ Онѣгинъ. Дуэтъ изобилуетъ прекрасными страницами; особенно удачна фраза

Татьяны («Ахъ, счастье было такъ возможно»). Прелестна въ дуэтѣ страстная фраза героя: «Не гони, мочи ты любишь»; но проснувшаяся страсть явилась слишкомъ поздно: Татьяна остается вѣрна своему мужу, и Онѣгинъ убѣгаетъ съ финальной своей фразой «О, жалкій жребій мой!», весьма удачно выраженной: жаль, что въ его роли подобныхъ фразъ слишкомъ мало.

Какъ бы то ни было, если въ «Евгеніи Онѣгинѣ» попадаются кое-какіе недочеты, они не настолько важны, чтобы затмить яркую оригинальную прелесть этого произведенія, которое паритъ надъ всѣми операми Чайковскаго; въ «Онѣгинѣ» онъ попалъ въ естественное русло своего дарованія: здѣсь онъ почти его не насилуетъ, и результаты блестящи.

Судьба этой оперы любопытна; habent sua fata libelli... Она написана была для консерваторскаго спектакля въ Москвѣ, и въ Петербургѣ была впервые дана кружкомъ любителей; ни здѣсь, ни тамъ печать вовсе ею не заинтересовалась, на нее какъ-то мало обратили вниманія; да и самъ Чайковскій видимо мало придавалъ ей значенія, судя по тому, что онъ послѣ «Онѣгина» принялся за такіе колоссальные сюжеты, какъ «Мазепа» и «Чародѣйка», имѣющіе такъ мало общаго по направленію съ «Онѣгинымъ», о которомъ какъ-то заговорили вдругъ, спустя много времени послѣ его появленія. Благодаря этому внезапному успѣху оперы, на которую никто долгое время не обращалъ вниманія, авторъ рѣшился возвратиться на тотъ путь, который наиболѣе отвѣчалъ его таланту: неожиданному воскресенію «Онѣгина» мы обязаны «Пиковой дамой», весьма близко подходящей по общей постройкѣ и духу къ разсмотрѣнной нами оперѣ. Очень возможно, что если бы успѣхъ этотъ раньше обозначился и принялъ такіе размѣры,—композиторъ не сошелъ бы со своего настоящаго пути и не брался бы за «Мазепу» и «Чародѣйку», такъ рѣзко отличающихся по направленію отъ «Евгенія Онѣгина». Но обстоятельства вездѣ играютъ большую роль, и намъ остается слѣдовать за авторомъ, давшимъ «Мазепу» послѣ «Онѣгина».

VI.

„Мазепа".

Совершенно къ другимъ выводамъ придемъ мы послѣ обзора оперы «*Мазепа*», поставленной почти одновременно на обѣихъ столичныхъ сценахъ въ началѣ 1884 г. Либретто, если не ошибаемся, передано было нашему композитору директоромъ петербургской консерваторіи, покойнымъ К. Ю. Давыдовымъ, написавшимъ уже изрядное количество музыкальныхъ нумеровъ, но по какимъ-то причинамъ оставившимъ писать эту оперу. Въ составленіи либретто принимало участіе нѣсколько человѣкъ, и между прочимъ В. П. Буренинъ, и оно неоднократно подвергалось передѣлкамъ и измѣненіямъ; все же суть его составлена по пушкинской поэмѣ, даже съ соблюденіемъ многихъ подлинныхъ стиховъ «Полтавы». Опера имѣла колоссальный успѣхъ въ Москвѣ и въ Петербургѣ. Особенно торжественъ былъ пріемъ автора въ Москвѣ.

«Мазепа» распадается на шесть картинъ и дается въ четырехъ дѣйствіяхъ, хотя на партитурѣ сказано: «опера въ *трехъ* дѣйствіяхъ». Причина—вѣроятно, слишкомъ большія картины. Интродукція, состоящая изъ трехъ частей и, за исключеніемъ первой, ничего общаго не имѣющая съ оперой, уже показываетъ намъ, что авторъ не имѣлъ въ виду подчиняться обычнымъ установленнымъ формамъ увертюры, обыкновенно развивающейся изъ двухъ-трехъ мотивовъ оперы. Первая часть состоитъ изъ мотива Мазепы, мотива бурнаго и неопредѣленнаго, какъ и самъ герой оперы. Второй мотивъ, небольшой по объему, къ которому авторъ потомъ возвращается, также какъ и третій, порученный англійскому рожку, сразу обнаруживаютъ въ авторѣ прекраснаго знатока оркестра и его силъ, но съ музыкальной точки зрѣнія оба они имѣютъ мало цѣнности.

Дѣвушки, плетущія вѣнки, подъѣзжаютъ по рѣкѣ къ хутору Кочубея и приглашаютъ Марію съ собой; она отка-

зывается, такъ какъ у нихъ гоститъ самъ гетманъ, очаровавшій ее «своими чудными очами, своими тихими рѣчами». Хоръ «Я завью, завью вѣнокъ» очень милъ: прекрасная мелодія чисто-русскаго характера, отлично гармонизованная, сразу подкупаетъ слушателя. Ритмъ этого хора оригиналенъ (⁵/₄); впрочемъ, онъ довольно часто встрѣчается у русскихъ композиторовъ. Первые такты аріозо Маріи довольно красивы, остальные, начиная со словъ «своими чудными очами», слабѣе: композиторъ заставляетъ уже Марію декламировать и поручаетъ ей музыкальную рѣчь речитативомъ, что ему не въ такой степени удается, какъ плавная мелодія. Рѣчь эта недолго длится: является князь Андрей, любящій Марію; ихъ дуэтъ красивъ, хотя невыдержанъ: рядомъ съ чудесной элегической музыкой, какую авторъ «Онѣгина» былъ такой великій мастеръ писать, попадаются фразы-разговоры, когда оркестръ оспариваетъ главную роль у дѣйствующихъ лицъ. Но этого мало: вмѣстѣ съ стремленіемъ къ речитативу, композиторъ не желаетъ отступить отъ общепринятыхъ формъ и даже заканчиваетъ этотъ дуэтъ à l'italienne широкой фермато на высокомъ la. Тѣмъ не менѣе, здѣсь встрѣчаются чудныя музыкальныя фразы, глубоко трогающія своею правдивостью и искренностью (Андрея: «Тебя съ младенческихъ годовъ», Маріи: «и я, какъ ты, несчастна»). Андрей, рыдая, уходитъ, разбитый въ своихъ надеждахъ: она любитъ Мазепу.

Въ залъ изъ дома выходятъ Гетманъ, Кочубей, жена его Любовь и гости; ихъ выходу предшествуетъ небольшой, но характерный маршъ. Послѣ привѣтствій (прекрасенъ речитативъ Мазепы: «другу-хозяину»), хоръ поетъ плясовую: «Ишу, ишу тутъ молочка»; тема дана сначала мужскимъ голосамъ, затѣмъ переходитъ къ женскимъ и оканчивается красивымъ ff. Любопытны здѣсь энергичныя синкопированныя вступленія теноровъ («Ухъ, Ганна!»). Начинается «гопакъ», интересный съ точки зрѣнія тематической разработки, особенно вторая тема, но страдающій отсутствіемъ малорусскаго колорита. «Гопакъ» этотъ исполнялся раньше

въ Москвѣ въ симфоническомъ концертѣ съ большимъ успѣхомъ: на сценѣ, гдѣ вниманіе поглощено танцующими, онъ много теряетъ.

Подъ звуки этого танца Мазепа проситъ руки Маріи; Кочубей не соглашается; происходитъ сцена ссоры между ними; Мазепа объявляетъ Кочубею, что ужъ поздно, Марія «должна» быть его женой; обращаются къ рѣшенію Маріи; со словомъ «твоя» она кидается на шею Мазепѣ, и онъ уводитъ ее подъ охраной сердюковъ, явившихся на выстрѣлъ Мазепы. Интересно здѣсь аріозо Мазепы: «Мгновенно сердце молодое», напоминающее о мелодическомъ талантѣ нашего композитора; оригиналенъ и ритмъ его ($^3/_2$). Сцена ссоры дала поводъ къ закругленному громадному итальянскому финалу; въ оркестрѣ идетъ мотивъ Мазепы, весьма незначительный по своему характеру; голоса пѣвцовъ сливаются въ обширное ff: картина заканчивается грандіозно.

Вторая картина состоитъ изъ двухъ сценъ: причитаній женщинъ и рѣшенія вопроса о доносѣ на Мазепу; доносъ беретъ отвезти царю Андрей изъ чувства личной мести. Причитанія и речитативы Любови народны, хотя носятъ общерусскій, а не малороссійскій характеръ. Обращеніе къ мужу—«Очнись отъ горя»—полно энергіи. Оркестръ главенствуетъ, когда произносятъ свои слабые речитативы Кочубей, Искра и др., какъ того требуетъ нео-реализмъ; сцена непомѣрно длинна, носитъ слѣды придуманной работы. Вызовъ Андрея отвезти царю доносъ сопровождается умѣстно воинственнымъ настроеніемъ оркестра. Послѣдній ансамбль—«Въ рукахъ московскихъ палачей»—снова эффектенъ и колоритенъ, но написанъ à l'italienne. Опять смѣшеніе стилей.

Слѣдующая картина (второе дѣйствіе по партитурѣ) самая сильная и самая лучшая во всей оперѣ. Предшествующая ей интродукція, рисующая грустное настроеніе узника, находящагося въ одномъ изъ подваловъ Бѣлоцерковскаго замка, чрезвычайно трогательна: въ оркестрѣ проходятъ

также фразы гетмана, главнаго виновника всѣхъ бѣдствій Кочубея; скорбныя думы осаждаютъ заключеннаго, выдавшаго головой своему врагу. Красивый речитативъ узника—«Такъ вотъ награда за донось»—достигаетъ своего полнаго развитія на словахъ «Что смерть?—давно желанный сонъ» (Andante); частыя перемѣны темповъ очень ярко характеризуютъ быстро несущіяся и мѣняющіяся мысли Кочубея. Гибкость таланта Чайковскаго, способнаго находить прелестные пріемы для выраженія различныхъ душевныхъ состояній, достигаетъ здѣсь изумительныхъ размѣровъ.

Является Орликъ съ требованіемъ указать ему, куда Кочубей скрылъ свои сокровища. Орлику также придана характеристика, и также очень не рельефная; речитативы его значительно уступаютъ по силѣ речитативамъ Кочубея, быть-можетъ, отъ этого такъ сильно выигрываетъ отдѣлъ послѣдняго, полный горечи и отчаянія, о трехъ кликахъ (по Пушкину: вотъ гдѣ Чайковскій доказалъ, что онъ способенъ къ мелодическому речитативу: по силѣ выраженія этотъ монологъ могъ бы принадлежать Даргомыжскому. По того онъ интенсивенъ, драматиченъ и скатъ *). Къ сожалѣнію, заключеніе его («Но ради Господа») слабое. Орликъ (фразы его все время назойливо надоѣдаютъ въ оркестрѣ) призываетъ палачей для пытки несчастнаго узника. Впечатлѣніе тяжелое, а не драматическое, отталкивающее, а не трогательное. Занавѣсъ скрываетъ пытку отъ глазъ зрителей....

Четвертая картина происходитъ у Мазепы. Ей предшествуетъ введеніе, заключающее въ себѣ описаніе украинской ночи (монологъ, которымъ начинаетъ актъ Мазепа) и бурнаго состоянія духа героя. «Тиха украинская ночь» вышло нѣсколько шаблонно, конецъ сильнѣе. Орликъ получаетъ приказъ казнить Кочубея; здѣсь красиво маленькое

*) Кстати, у Даргомыжскаго, какъ извѣстно, есть дуэтъ на эту сцену, превосходно характеризующій означенныхъ героевъ. Сопоставленіе этихъ сценъ у Чайковскаго и Даргомыжскаго весьма любопытно,—тѣмъ болѣе, что по характеру онѣ однородны.

віолончельное соло. Выходъ Маріи предшествуетъ вставная арія Мазепы, написанная за нѣсколько дней до спектакля для артиста г. Корсова, не попавшая въ клавираусцугъ (онъ уже былъ изданъ г. Юргенсономъ) и не исполнявшаяся на петербургской сценѣ. Арія эта — «О, Марія, на склонѣ лѣтъ моихъ» — написана въ итальянскомъ стилѣ, но сама по себѣ составляетъ прекрасный музыкальный нумеръ; мелодія ея обаятельна и оркестрована она превосходно; правда, она нѣсколько длинна для вставной аріи.

Въ оркестрѣ слышится фраза Маріи, предвѣщающая объ ея появленіи; слѣдуетъ длинный дуэтъ, въ которомъ партія Маріи льется въ плавной кантиленѣ, а фразы гетмана отдаютъ какою-то слащавостью; начиная со словъ Мазепы: «мой другъ, несправедлива ты», музыка представляетъ собой законченный №, правда, въ итальянскомъ вкусѣ, мало подходящемъ къ мечтающему о тронѣ гетману. Онъ открываетъ Маріи свои тайные замыслы противъ Петра и о поднятіи противъ него Украины въ союзѣ съ двумя королями; рѣчи его здѣсь энергичны. Композиторъ прибѣгъ къ любимому пріему: онъ интерируетъ двѣ фразы изъ «Жизни за Царя» на словахъ: «Подъ покровительствомъ Варшавы» (Мазурка) и «Подъ самовластіемъ Москвы» (Славься). Восторженный порывъ Маріи «О, милый мой» превосходенъ какъ по музыкальной фразѣ, такъ и по средствамъ выраженія ея: такъ же хороша и слѣдующая арія: «Ты мнѣ всего, всего дороже» (прекраснъ мотивъ).

Мазепа уходитъ, оставляя въ зрителѣ впечатлѣніе слащаваго селадона, нисколько не похожаго на героя пушкинской поэмы; въ этой сценѣ слишкомъ подчеркнуты его любовные инстинкты, заставляющіе забыть и даже отчасти не вѣрить въ его способность къ политической роли. Съ его уходомъ начинается одна изъ лучшихъ и сильнѣйшихъ сценъ всей оперы. Здѣсь композиторъ снова доказываетъ, что онъ способенъ на драматическіе порывы.

«Какъ блещутъ звѣзды» — поетъ Марія въ то время, когда, крадучись изъ сада, входитъ ея мать. Любовь съ

отчаяніемъ (весьма удачно выражено) сообщаетъ о бѣдствіяхъ, постигшихъ Кочубея. Въ высшей степени правдивы возгласы Маріи, не понимающей еще всего ужаса своего положенія: трижды повторяемая матерью красивая фраза «Тебѣ одной» къ концу становится нѣсколько томительной. Но слышится ужъ военный маршъ: Кочубея ведутъ на казнь; время дорого; растерявшаяся Марія наконецъ все поняла. Обѣ быстро убѣгаютъ на мѣсто казни. Картина эта, полная драматическаго движенія не только по сюжету, но и по музыкѣ, то порывистой и сильной, то полной отчаянія и грусти, написана въ самую счастливую минуту творчества Чайковскаго; сцена эта сжата и сильна; она была бы образцовой, если бы не трехкратное повтореніе Любовью «Тебѣ одной».

Вслѣдъ за этой прелестной картиной, напоминающей автора «Опричника», идетъ сцена казни (пятая картина), представляющая полный контрастъ съ предыдущей,—сцена, нисколько не нужная по либретто и не вытекающая по музыкѣ, за исключеніемъ превосходнаго марша. Поле; на заднемъ планѣ сцены двѣ плахи, приготовленныя для Кочубея и его сообщника Искры. Толпа, собравшаяся поглазѣть на сцену казни, уныло поетъ малосодержательный ансамбль. Интересно здѣсь оркестровое вступленіе. Появляется пьяный казакъ (теноръ), распѣвающій «Ой, гой, чумандра» и производящій своимъ реализмомъ отталкивающее впечатлѣніе. Если композиторъ думалъ ввести его, какъ освѣжающій, комическій элементъ въ эту мрачную картину, то онъ едва-ли достигъ цѣли, ибо его казакъ поетъ съ тупымъ, пьянымъ злорадствомъ о томъ, что скоро будутъ рубить всѣмъ панамъ головы, а въ этомъ комизма, кажется, мало: этотъ выходъ, ничѣмъ не вызванный и не мотивированный, просто сценка въ угожденіе «новѣйшему» реализму...

Подъ звуки гетманскаго марша, широко разрастающагося въ оркестрѣ, вводятъ приговоренныхъ къ смертной казни; народъ снова повторяетъ свой унылый мотивъ. Прощаніе

Кочубея съ Искрой и молитва ихъ («Внемли молитвѣ») искренни и тонлы, но ради этого N не стоило вводить цѣлую картину. Они всходятъ на эшафотъ подъ общій хоръ, повторяющій молитву. Топоры поднимаются... глухой ударъ... На сцену вбѣгаютъ Любовь и Марія, но поздно — Марія падаетъ въ обморокъ; въ оркестрѣ снова слышится мотивъ гетмана; занавѣсъ падаетъ, производя облегчающее душу впечатлѣніе, закрывая отъ глазъ зрителей процессъ обезглавленія приговоренныхъ... Впечатлѣніе въ общемъ тяжелое, дѣйствующее на нервы и, правду сказать, вовсе не нужное... Все, что можно здѣсь отмѣтить, — это молитву, построенную на церковныхъ лалахъ; что же касается прекраснаго марша, то онъ могъ бы цѣликомъ войти въ интродукцію или антрактъ. Вся эта картина — одна ошибка...

Послѣдней картиной, въ видѣ антракта, предшествуетъ симфоническая картина «Полтавскаго боя»; въ составъ этой музыкальной картины входитъ «Слава» и военный маршъ петровскихъ временъ, сопровождаемый выстрѣлами; картина весьма эффектная, въ которой композиторъ блеснулъ всѣми красками своего богатаго оркестра; съ технической стороны эта картина chef-d'oeuvre своего рода; особенно удаченъ конецъ. Этотъ № можетъ смѣло исполняться самостоятельно на концертной эстрадѣ, гдѣ онъ произведетъ еще болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ въ театрѣ. Симфоническая картина «Полтавскій бой», замѣняющая собой цѣлое дѣйствіе на сценѣ, весьма счастливо придумана для полноты иллюстрируемой поэмы. Симфонистъ по призванію, Чайковскій не могъ удержаться отъ такого заманчиваго № для оркестра; впрочемъ, не въ одномъ только «Мазепѣ» нашъ композиторъ обращается къ оркестру для дополненія музыкальной картины.

Мы снова на хуторѣ Кочубея, пришедшемъ въ крайнее запустѣніе съ тѣхъ поръ, какъ хозяева его оставили. Фразы оркестра, въ которыхъ слышится дуэтъ Андрея и Маріи, напоминаютъ о лучшихъ временахъ, пережитыхъ ими здѣсь. Входитъ Андрей, безплодно искушій Мазепу, чтобы ото-

метить ему. Его обширная арія не представляетъ по музыкѣ ничего особеннаго, если исключить Larghetto «Здѣсь дни текли»: тутъ мы снова встрѣчаемся съ дѣленіемъ музыкальной мысли между пѣвцомъ и оркестромъ, при чемъ первый въ большинствѣ случаевъ является только дополнителемъ.

Конскій топотъ, отлично выраженный въ оркестрѣ, извѣщаетъ Андрея о приближеніи всадниковъ. Являются верхами Мазепа и Орликъ. Сказавъ нѣсколько речитативовъ, Андрей бросается на Мазепу съ саблей въ рукѣ. Но послѣдній его убиваетъ выстрѣломъ. Андрей падаетъ, но не умираетъ, — ему еще нужно, какъ это бываетъ въ устарѣвшихъ итальянскихъ операхъ, пропѣть поэтому еще дуэтъ (положеніе исполнителя крайне неудобное). Выходъ безумной Маріи, — съ котораго собственно и слѣдовало начать актъ, такъ какъ все, происходившее до сихъ поръ, слишкомъ слабо и по драматическому дѣйствію, и по музыкѣ, если исключить кое-какіе эффектные оркестровые пріемы,—даетъ оживленный толчокъ всему акту. Дуэтъ ея съ Мазепой снова убѣждаетъ слушателя, насколько она симпатична композитору и насколько его мало интересуетъ самъ Мазепа.

Ея безумныя рѣчи глубоко трогательны и правдивы; обращеніе къ Мазепѣ сплошь хорошо; весьма умѣстно также напоминаніе въ оркестрѣ фразъ дуэта Маріи во второмъ актѣ «О, милый мой» на словахъ «въ его глазахъ горитъ любовь». Безпѣльный герой убѣгаетъ съ Орликомъ; оркестръ снова и, удачно прибавимъ, изображаетъ удаляющіяся конскія топоты. Очень хорошъ речитативъ «То спитъ ребенокъ въ травѣ густой»: дуэтъ съ умирающимъ Андреемъ усиливаетъ интересъ; мотивъ Андрея глубоко задушевенъ; музыкальный фонъ все болѣе и болѣе расширяется; слѣдующая за этимъ дуэтомъ колыбельная пѣсня («Спи, младенецъ мой прекрасный») — верхъ изящества и вкуса; этотъ № паритъ надъ всей оперой по своей теплотѣ и задушевности.

Андрей умираетъ на рукахъ Маріи, а она все продолжаетъ свою колыбельную пѣсню; на этомъ бы слѣдовало закончить оперу, и впечатлѣніе осталось бы потрясающее. Но авторъ вспомнилъ тутъ, къ сожалѣнію, о реализмѣ и выпустилъ на сцену хоръ, который на рукахъ выноситъ бросившуюся въ воду несчастную героиню. Хоръ поетъ «О какъ больно видѣть» (интересна педаль), и впечатлѣніе ослабляется...

Каковы же особенности этой оперы? Прежде всего слѣдуетъ отмѣтить симфоническій фонъ ея. И въ прежнихъ операхъ мы неоднократно замѣчали эту склонность автора къ симфонической музыкѣ, но въ «Мазепѣ» она выдѣляется болѣе, чѣмъ гдѣ-либо: почти каждой картинѣ предшествуетъ музыкальная интродукція, составляющая отдѣльный №. Мы готовы допустить, что это не случайность, а потребность художнической натуры рисовать музыкальныя картины; это—природная склонность композитора къ инструментальной музыкѣ, болѣе сродной ему, чѣмъ вокальная. Симфоническая жилка Чайковскаго сказывается даже въ операхъ, при драматическомъ дѣйствіи.

Что сказать о направленіи «Мазепы»? Въ немъ болѣе, чѣмъ гдѣ-либо, видна нерѣшительность автора въ смыслѣ направленія; тутъ мы во-очію видимъ двойственность, которую Чайковскій не въ состояніи побороть. Съ одной стороны, складъ его дарованія требуетъ мелодическаго теченія, а съ другой стороны, желаніе не отставать отъ времени и его вѣяній, нежеланіе попасть въ разрядъ «отсталыхъ» заставляетъ его угождать и тому, и другимъ. Въ результатѣ—смѣсь полнѣйшаго итальянизма съ самыми крайними проявленіями неореализма. Сопоставимъ для примѣра финалъ перваго дѣйствія и пѣсенку пьянаго казака, или сцену въ домѣ Мазепы со сценой казни. Трудно даже вѣрится, что обѣ онѣ написаны однимъ и тѣмъ же композиторомъ: до того онѣ рѣзко отличаются другъ отъ друга по направленію.

Правда, въ области речитатива Чайковскій сдѣлалъ въ

«Мазепѣ» большой шагъ впередъ: сцена Кочубея въ тюрьмѣ — прямое доказательство этому; но, исключая ее и отчасти ту сумму хорошихъ музыкальныхъ фразъ, на которыя мы выше указали, речитативы его все же слабы. Дальше, роль, отводимая композиторомъ оркестру, все же слишкомъ велика, если стать на почву прежнихъ оперныхъ требованій, и слишкомъ невыдержана, если прислушиваться исключительно къ новѣйшимъ доктринамъ; оркестръ чрезвычайно густъ, какъ аккомпанементъ, и недостаточно самостоятеленъ, какъ преобладающій членъ оперной цѣлаго. Вотъ почему мы бы никоимъ образомъ не сказали, что именно въ «Мазепѣ» композиторъ вступилъ на свой настоящій путь.

Мы видѣли, что Чайковскій одинаково способенъ къ сильной драматической сценѣ («Опричникъ»), какъ и къ нѣжной лирической; но послѣдняя у него всегда беретъ перевѣсъ; ему удаются порою сильные речитативы, но онъ болѣе онъ на мѣстѣ, когда даетъ волю своему мелодическому дарованію, результатомъ чего являются истинные chef-d'oeuvre'ы; онъ распоряжается мастерски оркестромъ, удерживая его въ предѣлахъ, требуемыхъ установившейся оперной формой, но умѣетъ заставить и его властвовать надъ всѣмъ или, по крайней мѣрѣ, не уступать въ борьбѣ за первенство. Одинаково владѣя всѣми формами и обладая замѣчательной гибкостью и эластичностью таланта, Чайковскій представляетъ собой типъ того русскаго художника, для котораго непреодолимаго не существуетъ.

Въ оправданіе композитора должно сказать, что либретто даетъ слишкомъ много матеріала для дѣйствующихъ на нервы сценъ, и композиторъ, облюбовавъ взятый сюжетъ, невольно впалъ въ преувеличенія. Либретто, за исключеніемъ сценъ, взятыхъ у Пушкина, изобилуетъ элементомъ мрачнымъ, а не трогательнымъ; въ немъ въ одинаковой степени участвуютъ какъ физическія страданія, такъ и нравственныя; физическія же страданія производятъ на зрителей отталкивающее впечатлѣніе; вотъ почему такъ

тягостно и удручающе дѣйствуютъ пытки, казнь, выстрѣлы, сумасшествіе, убійства и всѣ прочіе придуманные эффекты, которыми такъ щедро усыпано либретто «Мазепы». Композиторъ нашелъ нужнымъ весь матеріалъ уложить въ музыку...

Бросимъ теперь общій взглядъ на характеристику дѣйствующихъ лицъ. Главный герой, Мазепа, какъ нетрудно было убѣдиться, безцвѣтная личность. Если онъ и по исторіи непривлекателенъ, то въ оперѣ — это просто мелодраматическій злодѣй. Отнявъ у Кочубея дочь самымъ грубымъ и разбойничьимъ образомъ, онъ подписываетъ ему смертный приговоръ; Андрея убиваетъ выстрѣломъ, когда тотъ, какъ подобаетъ казаку, кидается на него съ саблей въ рукѣ, и распѣваетъ слащавые романсы отдавшейся ему беззавѣтно Маріи, скрывая отъ нея все, касающееся судьбы ея отца. Композиторъ старался придать ему характеристику, но она вышла очень слабой и невыразительной. Во всякомъ случаѣ, о Мазепѣ, какъ о музыкальномъ типѣ, говорить нельзя.

Тщательнѣе его отдѣлана Марія; горячая, страстная, искренняя натура ея, очевидно, подкупила композитора, и дѣйствительно всѣ симпатіи его на ея сторонѣ, она-то и вышла цѣльнѣе и художественнѣе всѣхъ остальныхъ героевъ. Каждая ея фраза дышитъ теплотой, и она нигдѣ себѣ не измѣняетъ; ея помѣшательство и колыбельная пѣсня — это верхъ граціи и поэтической прелести: она своей спеціальной характеристики не имѣетъ, но это нисколько не помѣшало ей выдвинуться на первый планъ. И нельзя не согласиться съ мнѣніемъ нѣкоторыхъ критиковъ, что такъ какъ она приковала все вниманіе композитора, то и опера въ честь ея должна бы называться «Маріей Кочубей»; вмѣстѣ съ этимъ композиторъ избавилъ бы главнаго своего героя отъ слишкомъ строгихъ требованій, если бы Мазепа былъ только вторымъ лицомъ въ оперѣ.

Кочубей и Любовь хотя также не имѣютъ формальнаго

ярлыка въ видѣ Leitmotiv'a, однако являются очень живо очерченными фигурами: рѣчи ихъ замѣчательно удались композитору: напротивъ, Орликъ, которому композиторъ старался придать характеристику, вышелъ крайне слѣпымъ и безформеннымъ. Что же касается Андрея, то это обыкновенный оперный любовникъ, не имѣющій никакой индивидуальности. Такимъ образомъ и въ области характеристики композиторъ также развивается: однимъ онъ придастъ мотивъ, который ихъ преслѣдуетъ, какъ тѣнь à la Вагнеръ, а другимъ — нѣтъ; и здѣсь нѣтъ послѣдовательности: или слѣдовало дать ихъ всѣмъ, слѣдуя новѣйшимъ законамъ, или никому, держась старины. Удивительнѣе всего то, что жизненными вышли тѣ, о внѣшнемъ мундирѣ для которыхъ авторъ не позаботился, и вовсе нельзя сказать, чтобы они сами въ себѣ не носили музыкальной своей характеристики.

Далѣе, если посмотримъ на «Мазепу» съ точки зрѣнія невыдержанности стиля относительно требованій мѣстнаго колорита, то и здѣсь видимъ ту же развоенность: дѣйствіе все время происходитъ въ Малороссіи, герои всѣ малороссы, однако мы во всей операѣ не встрѣчаемъ ни одного нѣжнаго нумера, мелодія котораго носила бы чисто малорусскій характеръ. Правда, попытки въ этомъ отношеніи есть: вспомнимъ «гопакъ», нѣсню пьянаго казака и пр., но это все слѣпые намеки: хорамъ не дано ни одного малорусскаго напѣва. Есть прекрасные ансамбли, но съ характеромъ музыки общерусскимъ, а не малорусскимъ.

Едва-ли представляется надобность вновь говорить о богатомъ и разнообразномъ оркестрѣ въ разбираемой операѣ: Чайковскій столь же великій техникъ, сколько и неисчерпаемый мелодистъ. Укажемъ еще на одно неудобство, чтобы закончить съ «Мазепой». Изъ особенной наклонности автора писать для массы и изъ любви къ оркестру происходитъ то, что инструментальная музыка беретъ верхъ надъ вокальной,—и нашъ композиторъ не особенно заботится о голосахъ пѣвцовъ. У него встрѣчаются крайне неудобные интервалы,

напр., въ партіи Любови попадается интервалъ отъ верхняго sol къ нижнему mi; кромѣ того, тесситуры нѣкоторыхъ партій сто же можно прослѣдить и на «Опричникѣ») требуютъ исключительныхъ голосовыхъ средствъ; таковы, напр., партіи Маріи и Любови. Конечно, многое искупается мелодичностью, но нѣмамъ здѣсь нелегко пѣть. «Мазепа», въ которомъ, какъ мы видѣли, господствуетъ смѣсь стилей, однако не является еще полной данью новѣйшимъ оперным требованіямъ; настоящимъ ихъ выразителемъ является Чайковскій въ слѣдующей операѣ, въ «Чародѣйкѣ», къ которой мы и приступаемъ.

VII.

„Чародѣйка“. *)

Если общій фонъ въ «Мазепѣ» болѣе мраченъ, печаленъ, чѣмъ драматиченъ, то въ «*Чародѣйкѣ*» нашъ композиторъ имѣлъ дѣло съ настоящей драмой, и притомъ драмой народной. Мѣсто дѣйствія (Н.-Новгородъ; фабула для пьесы г. Шпажинскаго, какъ извѣстно, послужило нижегородское сказаніе), персонажи (князь, княгиня, кума, дьякъ, хоромы), сюжетъ, обстановка, — все здѣсь носитъ народный характеръ; композитору представлялась здѣсь полная возможность блеснуть русской народной мелодіей, развернуть предъ слушателями всю удаль молодецкой пѣсни, — словомъ, тутъ открылось обширное поле дѣйствія и для общей картины, и для обрисовки драматическихъ моментовъ, переживаемыхъ отдѣльными лицами; къ сожалѣнію, Чайковскій далеко не воспользовался этимъ богатымъ матеріаломъ, какъ бы боясь опредѣленно высказаться и не рѣшаясь отречься отъ своей манеры, выработанной въ прежнихъ операхъ («Вакула» и «Мазепа»); этого мало, онъ пошелъ гораздо дальше и составилъ произведеніе — не то русское, не то итальянское, во всякомъ случаѣ — неопредѣленное.

*) Статья объ этой операѣ напечатана была въ первоначальномъ видѣ въ журналѣ «Живописное Обозрѣніе» (1887 г., № 19).

Драма сама по себѣ настолько любопытна, что о ней стоитъ сказать нѣсколько словъ. Сюжетъ вератъ заключается въ слѣдующемъ. При слиянія Оки съ Волгой содержитъ постоялый дворъ нѣкая Настасья, — по прозвищу «кума», — которая всѣхъ привлекаетъ своимъ веселымъ нравомъ и ласковымъ обращеніемъ. Великокняжескій намѣстникъ, Куляпевъ, уступая навѣтамъ дьяка Мамырова, ненавидимаго народомъ, рѣшается разгромить этотъ вертепъ и съ этой цѣлью является къ кумѣ. Онъ однакоже и самъ попадается въ сѣти «кумы» и, очарованный ея красотой, самъ влюбляется въ нее безъ памяти, принимаетъ участіе въ ея забавахъ и даже заставляетъ Мамырова плясать вмѣстѣ со скоморохами, вызывая въ дьякѣ чувство мести за это оскорбленіе. Княгиня, узнавъ объ увлеченіи мужа, ревнуетъ его и рѣшается извести кумy; сынъ ея, княжичъ Юрій, въ которого, прибавимъ кстати, влюблена Настасья, вызывается убить ее; но она и его очаровываетъ: они рѣшаются бѣжать. Кума поджидаетъ его въ лѣсу; здѣсь княгиня подноситъ ей отраву; князь, предполагая, что Юрій скрылъ кумy, убиваетъ его, а узнавъ истину отъ княгини, падаетъ безъ чувствъ среди страшныхъ галлюцинацій.

Мы передали содержаніе либретто, передѣланное авторомъ драмы для оперы; драматическая пьеса гораздо полнѣе, состоитъ изъ пяти актовъ; въ операхъ—четыре, лица рельефнѣе очерчены, ходъ дѣйствія болѣе ясенъ. Въ либретто введены безъ всякой надобности линіи лица: боецъ Кичига, колдунъ Кудьма, у котораго княгиня достаетъ отраву; колдунъ этотъ своимъ «злѣйшимъ хохотомъ» скорѣе способенъ вызвать смѣхъ въ самомъ трагическомъ моментѣ, чѣмъ содѣйствовать нужному здѣсь настроенію; увеличены народныя сцены, введены—и совершенно напрасно—ссора и схватка народа съ княжескими холопами, равно какъ и охота, отвлекающія только вниманіе слушателя отъ теченія пьесы. Самая суть однакоже осталась неизмѣнной: главный мотивъ драмы,—соперничество отца и сына, влюбленныхъ въ кумy,—остается и въ операхъ. А какую богатую канву

дитъ эта тема для лиризма, для драматическихъ коллизій, для обрисовки дѣйствующихъ характеровъ, — какую душевную борьбу переживаютъ главные персонажи!

Вотъ что намъ пришлось сказать объ этой драмѣ, когда она впервые поставлена была въ Москвѣ: «Собственно говоря, въ этой пьесѣ не столько важна фабула, сама по себѣ интересная, сколько развитіе страсти отца и сына, сосредоточившейся на одномъ и томъ же предметѣ. Подобныя положенія нерѣдко встрѣчаются во французскихъ мелодрамахъ; нѣчто подобное имѣемъ мы въ драмѣ «Отецъ Маріала», гдѣ отецъ собирается жениться на дѣвушкѣ, оказывающейся невѣстой сына. Но въ «Чародѣйкѣ» мотивъ драмы гораздо сильнѣе. Моментъ, дѣйствительно, въ высшей степени драматическій, когда отецъ является соперникомъ сына, которому отдается предпочтеніе; столкновеніе воли родительской съ свободной волей сердца, чувство повиновенія отцу, борющееся съ чувствомъ любви къ предмету страсти,—вотъ поистинѣ трагическія коллизіи.

«Съ одной стороны, удовлетвореніе чувство самолюбія въ сынѣ, вызванное фактомъ предпочтенія его предъ отцомъ, полная возможность обладанія предметомъ страсти, но вмѣстѣ съ тѣмъ страхъ предъ волей родителя, — а съ другой стороны—преступная любовь отца семейства, уязвленное самолюбіе, горькое сознаніе преимуществъ на сторонѣ сына-красавца, нежеланіе уступать, хотя бы для этого пришлось прибѣгнуть къ насилію и призвать на помощь родительскія права, и наконецъ—затаенная ревность къ своему собственному сыну, которую и высказать какъ-то неловко, но которая въ то же время гложетъ старика и способна подвинуть его даже на преступленіе, — все это такой богатый психическій матеріалъ для драмы, что лучше кажется и придумать нельзя.

«Далѣе, если мы обратимся къ полу-пассивной, но въ высшей степени симпатичной роли чародѣйки, то и здѣсь найдемъ весьма интересное драматическое положеніе. Она волей-неволей стала «разлучницей» между мужемъ и же-

ной, счастливо прожившими двадцать лѣтъ супружеской жизни: она искренно и горячо любитъ молодого князя, готова для него на всякія жертвы, даже умереть отъ его руки считаетъ для себя «счастьемъ», и нисколько не способствовала тому, чтобы возбудить страсть стараго мужчины, котораго она не только не любитъ, но просто ненавидитъ и готова скорѣе, по ея словамъ, «удавиться собственной косой», чѣмъ сблизиться съ этимъ человѣкомъ.—И вотъ она падаетъ жертвой княгини, будучи совершенно невинной и чистой предъ нея, которую она не знала и даже никогда не видала. Какое трогательное и симпатичное положеніе!

«Положеніе княгини, съ другой стороны, тоже вызываетъ наше сочувствіе. Она прожила съ мужемъ двадцать лѣтъ, пользуясь почетомъ и уваженіемъ, какъ княгиня и жена мужчины: имѣетъ единственнаго сына-красавца, котораго безумно любитъ и собирается уже женить. Вдругъ она узнаетъ, что мужъ околдованъ чародѣйкой, что онъ сталъ предметомъ толковъ и разговоровъ: она, конечно, сначала старается все скрыть отъ сына, старается не обнаруживать волнующихъ ее чувствъ и подступающихъ къ горлу слезъ: но вотъ случайно она обмолвилась, сынъ узналъ причину ея горя, успокаиваетъ ее и вызывается покончить съ разлучницей и нарушительницей счастья матери. И что же? Единственная ея надежда рушится: любимое чадо не только не отомстило той, которая похитила ея счастье, но само не устояло противъ прелестей чародѣйки и стѣлалось ея жертвой, породивъ еще вдобавокъ смертельную вражду между мужемъ и сыномъ и удвоивъ толки и сплетни. Чувства гордости, растерзаннаго самолюбія, материнской любви, привязанности къ мужу, къ чести дома, ненависти къ соперницѣ—перепутались, взяло верхъ лишь одно чувство,—чувство мести, ослѣпившее ее: она прибѣгаетъ къ зелью и собственноручно отравляетъ чародѣйку...» *)

---

*) Россія.—художественно-литературный журналъ. Москва. 1884 г., № 39 (15 октября).

Мы привели эту цитату съ цѣлью показать, насколько богатъ въ этой пьесѣ драматическій матеріалъ,—какую широкую канву даетъ она для композитора, который обратилъ бы вниманіе хотя бы исключительно на участіе дѣйствующихъ лицъ въ драмѣ. Если бы нашъ композиторъ почему-либо не заинтересовался народнымъ фономъ пьесы, не захотѣлъ дать общей картины, а рѣшилъ бы сосредоточить всѣ свои силы только на лирическіе и драматическіе моменты «Чародѣйки», то и въ этомъ отношеніи онъ нашелъ бы въ пьесѣ г. Шпажинскаго достаточно интересныхъ данныхъ: четыре фигуры—намѣстника и княгини, княжича и кумы съ ихъ взаимными столкновеніями, условія, въ которыя эти лица поставлены по отношенію другъ къ другу, перипетіи, встрѣчающіяся на пути ихъ душевной жизни,—все это, говоримъ мы, способно вызвать въ композиторѣ соотвѣтственныя настроенія и можетъ быть иллюстрируемо колоритной и яркой музыкой. — Колоритной въ смыслѣ національной, народной,—яркой въ смыслѣ глубины и захватывающаго интереса.

Но помимо всего этого либреттистъ позаботился, приступая къ переложенію своей драмы въ оперу, и о тѣхъ атрибутахъ «большого спектакля», котораго привыкли ждать отъ оперы; онъ увеличилъ участіе народныхъ массъ, даже, какъ мы это выше сказали, въ ущербъ интимному интересу драмы, ввелъ сцены, которыхъ нѣтъ въ пьесѣ, ввелъ лица, участіе которыхъ не только неважно, но просто ненужно, полагая вѣроятно, что композиторъ имѣетъ нужду во всемъ этомъ для своихъ музыкальныхъ цѣлей: словомъ, сдѣлалъ либретто весьма интереснымъ и главное годнымъ для какой угодно музыки,—народной, лирической и драматической. Надъ такимъ либретто стоило поработать и, не спѣша, создать нѣчто грандіозное и національное: всѣ именно этого и ждали отъ новой партитуры Чайковскаго; поклонники его лирической музы предвкушали чудныя мелодіи; желавшіе видѣть въ немъ автора, столь много обѣщавшаго въ «Опричникѣ» на драматическомъ

поприщѣ, думали найти здѣсь развитіе этой стороны его дарованія въ «Чародѣйкѣ»; сторонники же народныхъ элементовъ въ музыкѣ тоже не безъ основанія ждали новаго слова въ этой оперѣ отъ Чайковскаго.

Ожиданія всѣхъ были однако напрасны: всѣ были разочарованы новымъ произведеніемъ, никто не нашелъ въ немъ оправданія своихъ ожиданій; никто не былъ удовлетворенъ, не исключая и автора, хотя онъ имѣлъ большой успѣхъ на первыхъ представленіяхъ «Чародѣйки», которыми самъ дирижировалъ. Поставлена была эта опера въ послѣднихъ числахъ октября 1887 г. «Чародѣйка» дана была всего только нѣсколько разъ: артисты и дирекція дѣлали все, что могли, для поддержанія этого произведенія; но усилія ихъ были тщетны: публика съ каждымъ разомъ все холоднѣе и холоднѣе относилась къ новому дѣтищу любимаго композитора и въ данномъ случаѣ—гласъ народа былъ гласомъ Бога: публика была совершенно права въ своемъ отношеніи къ «Чародѣйкѣ»: сейчасъ скажемъ, почему именно, а теперь прибавимъ, что поставленная въ Москвѣ недавно, кажется года два или три тому назадъ, «Чародѣйка» была дана одинъ или два только раза и была снята съ репертуара: что же касается провинціальныхъ оперныхъ театровъ, то, насколько намъ извѣстно, ни одинъ не рискнулъ поставить ее, въ виду неуспѣха въ столицахъ.

Чѣмъ же объясняется такая судьба «Чародѣйки», въ чемъ причина? На нашъ взглядъ въ томъ, что композиторъ ее хотѣлъ угодить всѣмъ вкусамъ и всѣмъ требованіямъ, а коль скоро задачей композитора является угожденіе, а не внутренняя потребность создавать, творить, произведеніе не можетъ разсчитывать на долговѣчность и серьезный успѣхъ. Драматизмомъ своимъ онъ хотѣлъ удовлетворить представителей нашей радикальной партіи въ музыкѣ: въ результатѣ не только публика, вообще не любящая речитативовъ, осталась недовольной этой частью оперы, но и сами радикалы порицали ее (фельетонистъ «Гражданина» г. Кіевъ). Меломаны остались разочарованными, потому что композиторъ,

желая угодить новоторжествующей партіи, далъ слишкомъ мало мелодическихъ страницъ; данное же имъ — болѣе итальянскаго стиля, чѣмъ русскаго: снова — основательный мотивъ для недовольства: русскіе герои распѣваютъ итальянскія кантилены; въ этомъ отношеніи не могли поддержать Чайковскаго даже и самые горячіе защитники его, которыхъ у него всегда было много въ печати.

Остаются слѣдовательно народныя сцены, но и ими композиторъ никому не угодилъ: музыкантамъ потому, что ново-то, въ смыслѣ оригинальнаго, въ нихъ очень мало: пляски скомороховъ, народныя свалки, пристегнутая охота — все это разработано давнымъ-давно и притомъ болѣе типично, болѣе ярко, напр., у Сѣрова или у г. Римскаго-Корсакова. Публика же осталась недовольна вѣроятно тѣмъ, что эти эпизодическія сцены, нисколько не вытекающія изъ сущности дѣла, казались ей ненужными и мало интересными. Тѣ же, которые обращаютъ въ операхъ серьезное вниманіе на характеристику героевъ, также имѣли всякія основанія быть неудовлетворенными. Вслѣдствіе-ли несвѣжести въ работѣ, вслѣдствіе-ли нестрогаго отношенія къ созданному, но фактъ тотъ, что композиторъ удѣлилъ гораздо больше вниманія второстепеннымъ персонажамъ, чѣмъ главнымъ; дьякъ Мамыровъ, Паисій съ его семинарскою рѣчью, крикунъ и сплетникъ Кичига и др. вышли гораздо характернѣе, чѣмъ князь, княгиня, княжичъ и кума, на которыхъ вертится весь интересъ оперы.

Въ итогѣ получилось произведеніе, въ которомъ главное уступаетъ первенство второстепенному: въ персонажахъ, какъ мы сейчасъ сказали; въ области драматической музыки — речитативы, и притомъ довольно нерельефные, берутъ перевѣсъ надъ мелодіей. Въ лирической части замѣчается преобладаніе итальянскихъ кантиленъ, мало подходящихъ къ изображеннымъ лицамъ и эпохѣ; въ народныхъ же сценахъ — слишкомъ большое стремленіе къ тому реализму, который почти граничитъ съ антихудожественнымъ. Конечно, такого рода общіе выводы не исключаютъ въ отдѣльности

извѣстныхъ красивыхъ нумеровъ, прекрасной оркестровки, отлично разработанныхъ оркестровыхъ сценъ (напр., буря въ послѣднемъ актѣ и др.), арій для солистовъ, нѣкоторыхъ ансамблей и пр. Абсолютно плохой музыки такой композиторъ, какъ Чайковскій, не могъ написать: онъ, по натурѣ своей, слишкомъ одаренъ мелодическимъ талантомъ, чтобы ровно ничего не сказать на разстояніи 23 нумеровъ, изъ которыхъ состоитъ разсматриваемая опера.

Именно въ этомъ и состояли главнымъ образомъ вполнѣ справедливые упреки, что композиторъ пожертвовалъ своимъ вдохновеніемъ угожденію извѣстной части музыкантовъ, желая пріобрѣсти ихъ расположеніе. Затѣмъ, безусловно плохой «Чародѣйка» не могла быть уже потому, что авторъ слишкомъ хорошо былъ знакомъ съ русской музыкой, съ игрой нѣсней, чтобы ничего не дать хотя бы въ этой области; конечно, этого не могло случиться съ нимъ. Наконецъ, его мастерство на поприщѣ оркестровки, его глубокое знаніе особенностей всѣхъ инструментовъ, его умѣнье извлекать различныя комбинаціи изъ тембровъ этихъ инструментовъ, уже служатъ лучшимъ ручательствомъ, что со стороны техники дѣла опера удовлетворитъ самыя строгія требованія. Мы не вдаемся подробно въ эту область, чтобы не утомить читателей, быть-можетъ, мало знакомыми ей терминами, а съ другой стороны потому, что не считаемъ технику первенствующимъ элементомъ художественнаго произведенія.

Резюмируя въ общихъ чертахъ сказанное о «Чародѣйкѣ», приходимъ къ слѣдующимъ выводамъ: 1) смѣсь стилей въ области мелодики, 2) частности берутъ верхъ надъ общимъ, 3) второстепенные персонажи лучше и старательнѣе обработаны, чѣмъ первые, 4) характеристики героевъ не рельефны; речитативы преобладаютъ надъ кантиленами, 5) лирическіе моменты слишкомъ итальянизированы, 6) декламаціонная часть почти сплошь дѣланна; композиторъ, желая угодить требованіямъ представителей такъ-называемой «новой русской школы», составляющей изъ себя у насъ, выражаясь юридическимъ слогомъ, особое «государство въ государствѣ», —

требованіямъ, заключающимся главнымъ образомъ въ пресловутомъ сліяніи слова съ музыкой,—слишкомъ подпадалъ временами подъ эти строгія требованія, и здѣсь нужно искать причину разнохарактерности всего произведенія. Композиторъ себѣ ставилъ преграды совершенно напрасно.

Переходя однако отъ общихъ замѣчаній къ частностямъ, мы и въ «Чародѣйкѣ» найдемъ страницы, прекрасныя сами по себѣ, но мало вяжущіяся съ положеніемъ героевъ и съ ихъ характерами (не забудемъ, что въ этой пьесѣ мы имѣемъ дѣло съ характерами, довольно ярко очерченными). Такія страницы разсыпаны по всей партитурѣ; ихъ можно найти въ любомъ изъ четырехъ дѣйствій. Въ первомъ мы бы указали на хоръ: «Любо намъ за Окой», нѣсколько грѣшащій противъ декламаціи, на рѣчи Паисія (одно изъ самыхъ удачныхъ лицъ, къ сожалѣнію, второстепенное), на аріозо кумы — «Глянутъ съ Нижняго»; кума, нужно прибавить, наименѣе удалась нашему композитору; она вышла не разбитной, веселой хозяйкой заѣзжаго дома,—она не задорна и не весела, а скорѣе хитра и пускается (судя по музыкѣ) въ сентиментальности, едва-ли умѣстныя здѣсь; но названное аріозо красиво и составляетъ законченный нумеръ. Въ первомъ актѣ слѣдуетъ еще упомянуть о пляскѣ скомороховъ, полной жизни и оригинальныхъ ритмическихъ и гармоническихъ особенностей, и о дециметѣ (десять солистовъ съ хоромъ) à capella.

Во второмъ дѣйствіи очень красивъ дуэтъ княгини съ Юріемъ, опять-таки если забыть, что исполняютъ его русскіе; особенное вниманіе обращаетъ на себя здѣсь аріозо князя («А образъ той пригожницы»). Недурна и народная сцена «Держи его», хотя она и нѣсколько грубовата въ смыслѣ эстетическихъ сценическихъ требованій; въ ней композиторъ видимо платилъ дань новѣйшему реализму, столь излюбленному нашими радикалами-композиторами. Хорошъ здѣсь еще женскій хоръ: «Какъ не туча стелетъ по небу». Это все, что можно найти лучшаго въ этомъ актѣ. Третій— еще слабѣе. Собственно говоря, онъ состоитъ изъ двухъ

большихъ дуэтовъ: кумы съ княземъ и кумы съ княжичемъ. Въ послѣднемъ дуэтѣ, который долженъ былъ бы явиться кульминаціоннымъ пунктомъ всей оперы, Чайковскій какъ будто нарочно не далъ простора своей фантазіи. Въ первомъ дуэтѣ весьма удачна широкая пѣвучая кантилена «Нѣтъ сладу съ собой», порученная старому князю. Этотъ актъ, которымъ композиторъ особенно хотѣлъ угодить требованіямъ декламаціи, вышелъ самымъ неудачнымъ.

Въ послѣднемъ дѣйствіи отмѣтимъ дуэтъ колдуна Кудьмы и княгини, аріозо кумы: «Гдѣ же ты, мой желанный» (какъ пѣвучее мѣсто), сцену бури, гдѣ Чайковскій является во всемъ блескѣ своего дарованія, какъ симфонистъ и... только. Крики князя въ галлюцинаціяхъ, «адскій хохотъ» Кудьмы, шумъ оркестра,—все это, надо полагать, введено было композиторомъ для доказательства умѣнья писать и по-новому: все это однакоже на сценѣ производитъ скорѣе расхолаживающее впечатлѣніе, такъ какъ этими придуманными эффектами опера какъ-то кончается мелодраматически, съ гиперболическими выраженіями отчаянія, сумасшествія, злобнаго хохота и пр. Выдѣляется однако еще въ этомъ актѣ хоръ, съ которымъ уносятъ со сцены тѣло убитаго княжича. Недуренъ также эпизодъ въ сценѣ колдуна съ княгиней («Огня лютѣй»).

Общее впечатлѣніе отъ «Чародѣйки»—двойственное: какъ народная драма, и притомъ бытовая, положенная на музыку, или, вѣрнѣе, какъ опера съ національной окраской, она не выдерживаетъ строгой критики; композиторъ не совладалъ со своей задачей; онъ еще тогда какъ бы не убѣдился въ своей способности болѣе къ изящному стилю, чѣмъ къ народному; кромѣ того, онъ слишкомъ увлекался мелкими подробностями въ ущербъ главному; онъ хотѣлъ покорить всѣхъ, угодить всевозможнымъ требованіямъ, и это ему не удалось. Если же смотрѣть на «Чародѣйку», какъ на музыку вообще, не вдаваясь въ условія времени и мѣста и не обращая вниманія на выведенныхъ въ драмѣ персонажей, имѣющихъ, какъ мы выше сказали, довольно яркую харак-

тористику, то найдемъ здѣсь нѣсколько весьма удачныхъ музыкальныхъ нумеровъ въ общепринятомъ смыслѣ слова. Сюжетъ былъ выбранъ не по дарованію автора. Поэтому мы бы нисколько не изумились, если бы кто-нибудь рѣшился взяться за этотъ превосходный драматическій сюжетъ для оперы того же названія.

Вся печать въ одинъ голосъ высказала свое желаніе, чтобы Чайковскій скорѣе вернулся на свой настоящій путь.— на путь лирической оперы. Къ счастью, онъ послушался общаго голоса и болѣе не брался за драматическіе сюжеты. Послѣдующія его оперы — «Пиковая дама» и «Іоланта», имѣя въ частности свои недостатки, во всякомъ случаѣ ближе подходятъ къ «Онѣгину», чѣмъ къ «Чародѣйкѣ», которую слѣдуетъ считать однимъ изъ слабѣйшихъ его оперныхъ произведеній.

VIII.

„Пиковая дама“ *).

Неуспѣхъ «Чародѣйки», такъ рѣзко опредѣлившійся у публики и формулированный печатью, выразившей желаніе, чтобы композиторъ скорѣе вернулся на свой настоящій путь,—на путь лиризма, не остался безъ слѣдовъ и вліянія на творчество Чайковскаго: не прошло и двухъ лѣтъ, какъ московскіе друзья композитора стали говорить о новой партитурѣ на Пушкинскій сюжетъ, въ которой Чайковскій выступилъ на какой-то «новый» путь, при чемъ его сравнивали съ Моцартомъ, Глюкомъ, Вагнеромъ и пр. Партитура эта или, вѣрнѣе, клавираусцугъ, почему-то тщательно оберегалась отъ взоровъ любопытныхъ: ни одинъ экземпляръ не былъ выпущенъ до перваго представленія новой оперы на сценѣ, чѣмъ конечно еще болѣе возбуждался интересъ къ

*) Двѣ статьи о «Пиковой дамѣ», послужившія матеріаломъ для настоящаго очерка, первоначально были напечатаны въ журналѣ «Всемірная Иллюстрація» (1891 г. №№ 1146 и 1147, 5 и 12 января).

«*Пиковой дамы*», написанной на либретто, составленное братомъ композитора, г. М. Чайковскимъ, пробовавшимъ себя на поприщѣ драматической литературы и довольно неудачно: собственно говоря, кромѣ «Симфоніи», напѣвшей нѣкотораго шума, благодаря ловкости автора, ни одна изъ послѣдующихъ его пьесъ не имѣла ни малѣйшаго успѣха.

Тѣмъ не менѣе, нѣкоторый опытъ въ дѣлѣ мастерства пьесъ у г. М. Чайковскаго уже былъ: знакомство съ мелодраматической французской литературой послужило ему источникомъ для постройки сценъ, бьющихъ по нервамъ зрителей; привыкшій ко вкусамъ посѣтителей Александринскаго театра, онъ и либретто снабдилъ разными эффектами, способными утѣшить глазъ и этимъ отвлечь вниманіе слушателей отъ болѣе серьезныхъ требованій по части драматическихъ коллизій, отдѣлки характеровъ, яркой типичности выведенныхъ героевъ, столкновенія послѣднихъ между собою,—словомъ, отвлечь отъ всего, что можно требовать отъ серьезно построенной пьесы. Чрезмѣрная погоня за эффектами и отсутствіе въ пьесѣ самаго главнаго могли только повредить планамъ композитора, къ сожалѣнію, недостаточно критически относящагося къ предложенному либретто. Новая опера поставлена была въ первый разъ ко времени празднованія двадцатипятилѣтняго юбилея композиторской дѣятельности Чайковскаго и не трудно себѣ представить успѣхъ автора, овація, выпавшія на его долю, вызовы, аплодисменты и пр.

«Пиковая дама» поставлена была такъ роскошно и эффектно, что обстановка положительно вредила музыкальному интересу; декораторы, костюмеры, машинисты, бутафоры точно пари держали о томъ, кто кого осилитъ по своей части; въ итогѣ впечатлѣнія уха парализовались впечатлѣніями глазъ. Такая излишняя роскошь въ постановкѣ оперы могла только вредить новому произведенію Чайковскаго; да и вообще думаемъ, что едва-ли можетъ быть пріятно композиторамъ, когда на вопросъ, раздающійся въ публикѣ: «Какъ вамъ нравится новая опера?»—отвѣчаютъ въ такомъ родѣ: «Ахъ,

какая постановка! Вотъ такъ декораціи! А костюмы! А мебель стиля XVIII вѣка!» и пр. Но роскошь эта была только придаткомъ къ тѣмъ эффектамъ, которые напромозлилъ либреттистъ, гоняясь за «блестящимъ спектаклемъ»,—эффектамъ, ради которыхъ онъ такъ исказилъ пушкинскую повѣсть, и которые здѣсь совершенно не нужны и насильно пристегнуты. Опера состоитъ изъ трехъ актовъ и семи картинъ; внѣшняя постройка уже напоминаетъ «Онѣгина».

Не довѣряя, и совершенно основательно, своимъ силамъ, либреттистъ прибѣгъ къ помощи поэтовъ Жуковскаго, Батюшкова, Державина, и это онъ прекрасно сдѣлалъ: у нихъ не встрѣчаются стихи въ родѣ слѣдующихъ: «Сидѣть и молча гулъ вина», или: «Ну, что вы всѣ носы повѣсили», попадающіеся въ его либретто; за обращеніе къ русскимъ поэтамъ можно даже быть признательнымъ г. М. Чайковскому, а вотъ что онъ такъ безжалостно обошелся съ пушкинской повѣстью, не соображаясь съ литературными и сценическими требованіями, это грѣхъ большой. Достаточно сказать, что въ операхъ Лиза является внучкой Графини, «чтобы (по объясненію либреттиста) сдѣлать любовь къ ней Германа болѣе естественной». Почему любовь эта была бы «менѣе естественна», если бы Лиза осталась въ роли бѣдной компаньонки у богатой старухи,—трудно понять. Такимъ образомъ вся прелесть повѣсти уничтожена единымъ взмахомъ пера: художественно набросанный образъ этой бѣдной дѣвушки, влекущей жалкую и угнетенную жизнь у старухи, нѣсколькими штрихами такъ геніально очерченный у Пушкина, ради какой-то воображаемой «естественности» сразу потерялъ весь свой поэтическій ореолъ.

Лиза стала безличной оперной героиней. Но это еще не все. Обратимся къ главному герою, Герману; на немъ вѣдь сосредоточенъ весь центръ тяжести драмы; опера все же драма, а не феерія. Германъ въ операхъ говоритъ неоднократно, что онъ безумно любитъ Лизу и однакоже на дѣлѣ онъ не столько думаетъ о ней, сколько о трехъ картахъ, которыя онъ хочетъ узнать у Графини, чтобы разбо-

гать при ихъ посредствѣ. Начиная съ первой картины и кончая послѣднимъ вздохомъ онъ закалывается въ игорномъ домѣ, когда послѣдняя карта ему измѣняетъ, какъ подобаетъ бульварному мелодраматическому герою: тутъ пришло на помощь либреттисту его новѣйшему обширное знакомство съ французской мелодрамой, гдѣ все неестественно, придуманно, не мотивировано логически,—гдѣ все сводится къ нанизыванію эффектовъ, хотя бы и противорѣчащихъ здравому смыслу). Германъ все время надоѣдаетъ слушателю своими тремя картами.

Не говоря уже о томъ, насколько несимпатиченъ мотивъ драмы, основанный на желаніи во что бы то ни стало разбогатѣть при посредствѣ картъ,—вѣдь это значитъ навѣрняка обыграть — не говоря уже о томъ, что подобный мотивъ скорѣе способенъ вызвать въ зрителѣ отвращеніе, чѣмъ симпатіи, — либреттистъ даже не озаботился хоть сколько-нибудь загладить это отвратительное стремленіе Германа искренней любовью его къ Лизѣ. Ужъ она отказала ради Германа своему жениху князю Елецкому, Германъ ужъ узналъ эти роковыя три карты, ужъ Лиза простила ему убійство бабушки (по оперѣ) и назначаетъ ему свиданіе,—и даже тутъ у этого героя не вырывается ни одного слова утѣшенія, ни одной фразы о томъ хотя бы, что онъ желаетъ разбогатѣть для устройства ихъ будущей жизни, для ихъ счастья и пр. Онъ и Лизу зоветъ въ игорный домъ, но она совершенно резонно предпочитаетъ броситься въ Неву, чѣмъ связать свою жизнь съ такимъ сумасшедшимъ. Положимъ, у Пушкина Германъ дѣйствительно сходитъ съ ума, но объ этомъ въ повѣсти говорится два слова, тогда какъ на сценѣ послѣднія двѣ картины только напрасно терзаютъ нервы слушателей.

Неужели либреттистъ настолько не обладалъ тактомъ драматурга, чтобы не почувствовать всей нелѣпости постройки драмы на такомъ героѣ и на такой страсти, какъ непреодолимое желаніе нечестнымъ путемъ разбогатѣть? Кого могутъ трогать страданія такого героя и кого можетъ

интересовать судьба такого человѣка? Вотъ гдѣ кроется недостатокъ либретто,—недостатокъ, который либреттисть всячески старался замаскировать внѣшними эффектами, болѣе или менѣе отвлекающими вниманіе. Въ каждой картинѣ есть что-нибудь, не идущее къ дѣлу, но занимающее le gros public. Въ первыхъ двухъ актахъ по двѣ картины, въ послѣднемъ—три. Чего-чего только нѣтъ здѣсь! Лѣтній садъ, гдѣ ребятишки играютъ въ солдатики (эффектъ, знакомый по операмъ Бизе «Карменъ»)—это въ первой картинѣ; во второй—великосвѣтскія барышни развлекаются, при чемъ одна изъ нихъ поетъ «русскую» (это въ концѣ-то царствованія Екатерины II, когда наши барышни и молились даже по-французски, ибо не знали ни слова по-русски); въ третьей картинѣ — балъ, на которомъ разыгрывается интермедія «Искренность пастушки» (эффектъ изъ «Горюшки» Рубинштейна).

Въ послѣдней картинѣ—игра въ карты (тоже знакомый эффектъ по «Травіатѣ» и въ особенности по «Манонъ Леско» Массенэ, у котораго одно дѣйствіе также происходитъ въ игорномъ домѣ). Но и остальныя картины не оставлены безъ вниманія: то гроза, то буря, то призраки, являющіеся главному (карточному) герою; словомъ, зрителю не дается ни минуты для того, чтобы сосредоточиться на самомъ главномъ, на музыкѣ. Чтобы не было скучно, введена масса второстепенныхъ лицъ, совершенно ненужныхъ, какъ напр. Томскій, Елецкій, Суринъ, Нарумовъ, Чекалинскій, подруга Лизы, Полина, гувернантка и пр., а между тѣмъ каждое лицо отвлекаетъ вниманіе; все это сдѣлано съ расчетомъ: тутъ дѣйствуетъ обстановка, тамъ эпизодическая картина; здѣсь призраки, тутъ балъ съ блестящей интермедіей; контрастовъ масса, а это обыкновенно нравится среднему слушателю въ операхъ. Словомъ, либретто разсчитано на grand spectacle и въ этомъ отношеніи слишкомъ удовлетворительно.

Распредѣленъ пушкинскій матеріалъ слѣдующимъ образомъ: Германъ страстно любитъ одну незнакомку, которая

оказывается невѣстой князя Еленкаго и внучкой Графини. Въ его душѣ происходитъ буря; природа гармонируетъ съ его душевнымъ состояніемъ; дѣйствительно, буря разгоняетъ всѣхъ гуляющихъ въ Лѣтнемъ саду, и главный герой начинаетъ задумываться надъ вопросомъ (ему и буря нипочемъ), какимъ способомъ разузнать три чудодѣйственныя карты, о которыхъ недавно разсказывалъ Томскій. Вторая картина носитъ жанровый характеръ: подруги забавляютъ Лизу, которая грустна, ибо, любя Германа, она должна выйти за Еленкаго. Гувернантка напоминаетъ, что пора разойтись. Лиза остается одна и вдругъ предъ ней появляется, какъ Deus ex machina, Германъ. Къ несчастью, слышны шаги бабушки; Лиза прячетъ Германа за портьеру, и любовный дуэтъ продолжается, когда старуха уходитъ. Все, какъ полагается во французскихъ мелодрамахъ; но все эффектно, ловко придумано; упрекать либреттиста въ неумѣніи склеивать сцены—не приходится.

Второй актъ начинается балемъ, на который какими-то судьбами попадаетъ Германъ (впрочемъ, попалъ же онъ въ спальню Лизы); тутъ онъ получаетъ ключъ отъ потайной двери въ спальню графини, чтобъ чрезъ нее пробраться въ комнату Лизы. Послѣ интермедіи картина эффектно кончается ожиданіемъ выхода императрицы. Рѣзкимъ контрастомъ является слѣдующая картина, происходящая въ спальнѣ Графини, умирающей отъ ужаса, увидѣвъ предъ собой Германа, этого «страшнаго человѣка» съ пистолетомъ въ рукѣ; но умираетъ она, не назвавъ трехъ картъ. Лиза въ отчаяніи выгоняетъ его, убѣдившись, что вся цѣль его прихода заключалась въ желаніи узнать эти карты. Подъ этими впечатлѣніями находится Германъ въ казармѣ, когда къ нему является призракъ старухи и называетъ ему столь желанныя имъ три карты. Онъ въ восторгѣ и спѣшитъ на свиданіе, назначенное ему Лизой у Зимней канавки (предлогъ для чудесной декораціи). Тутъ Лиза убѣждается, что онъ сумасшедшій и бросается въ воду, а онъ отправляется одинъ въ игорный домъ, гдѣ послѣдняя карта измѣняетъ

ему и гдѣ онъ, при видѣ призрака старухи, закалывается.

Таково либретто; обратимся къ музыкѣ: пробѣжимъ оперу по дѣйствіямъ.

Первое вышло довольно длиннымъ и, строго говоря, безъ особенной необходимости, а между тѣмъ отмѣчать въ немъ почти нечего. Въ первой картинѣ линіями являются сцены съ ребятишками, замедляющими ходъ дѣйствія, и гроза при концѣ, хотя она и хорошо выполнена въ оркестрѣ. Красива баллада Томскаго: «Графиня много лѣтъ назадъ», съ которой начинается трактованіе «карточнаго вопроса». Квинтетъ, предшествующій балладѣ,—«Мнѣ страшно»,—не великъ и не соотвѣтствуетъ реалистическимъ стремленіямъ композитора. Интродукція, состоящая изъ темъ Графини и любовнаго дуэта, прекрасна. Картину эту слѣдуетъ немного урѣзать, выпустивъ всѣ излишне нагроможденные эффекты. Вторая картина (у Лизы) носитъ, какъ мы сказали, жанровый характеръ. Дуэтъ Лизы и Полины—«Ужъ вечеръ, облаковъ померкнули края»—дышитъ идиліей и составляетъ одну изъ лучшихъ страницъ оперы. Романсъ Полины «Подруги милыя», напоминающій началомъ своимъ одинъ изъ романсовъ Глинки, изященъ и характерно аккомпанируется на клавесинахъ. Слѣдующая за этимъ пѣсенка «Ну-ка, свѣтикъ-Машенька» написана съ народнымъ пошибомъ, хотя она и мало умѣстна въ устахъ данной героини. Арія Лизы, оставшейся одной: «Откуда эти слезы» гармонируетъ съ ея настроеніемъ, а оркестръ отлично дорисовываетъ это настроеніе. Большой дуэтъ Германа и Лизы, которымъ кончается первый актъ, хотя по красотѣ мелодіи и уступаетъ многимъ лирическимъ порывамъ нашего композитора, но все-таки красивъ и несомнѣнно благодаренъ для исполнителей; въ немъ есть порою полетъ и страсть.

Второе дѣйствіе самое лучшее по музыкѣ. Контрастъ заключающихся въ немъ двухъ картинъ, изъ которыхъ первая происходитъ на балу, а вторая въ спальнѣ Графини, прекрасно обрисованъ и, благодаря эффектному сопоставленію этихъ двухъ картинъ, непосредственно идущихъ одна

за другою, впечатлѣніе получается очень выгодное. Кромѣ краснваго аріозо Елецкаго «Я васъ люблю» (обращеніе къ Лизѣ), интересъ первой картины сосредоточенъ еще на интермедіи «Искренность пастушки», исполняемой на балу. Пастораль эта написана въ духѣ Моцарта. Особенно выдѣляется здѣсь дуэтъ Прилѣпы и Миловзора «Мой миленькій дружокъ», столь характерный для разыгрывающихъ изъ себя влюбленныхъ пастушковъ. Главная тема этого дуэта напоминаетъ тему Папагено изъ «Волшебной флейты» Моцарта («Ein Männchen oder Weibchen»). Речитативъ Лизы нѣсколько расхолаживаетъ прекрасное настроеніе слушателей, навѣянное пасторалью. Финалъ сцены очень эффектенъ: всѣ ожидаютъ появленія императрицы: раздается польскій и извѣстное: «Громъ побѣды раздавайся»; появляются пажи попарно, за ними придворныя дамы и фрейлины; послѣднія низко приссдаютъ, мужчины дѣлаютъ глубокій придворный поклонъ и занавѣсъ медленно опускается.

Совершенно другое впечатлѣніе вызывается появленіемъ Германа въ спальнѣ Графини. Интродукція мрачна и вызываетъ воспоминаніе о появленіи Отелло въ послѣднемъ актѣ оперы Верди того же названія. Небольшое аріозо Германа прерѣ портретомъ Графини: «А, вотъ она! Венерою Московской» выразительно. Хорошо контрастируетъ затѣмъ слѣдующій за этимъ аріозо женскій хоръ: «Благодѣтельница наша», характерно обрисовывающій всѣхъ приживалокъ, окружающихъ старуху. Прекрасно сдѣлалъ также композиторъ, заставивъ Графиню пѣть по-французски и притомъ изъ той оперы, которая въ концѣ семидесятыхъ годовъ XVIII вѣка пользовалась въ Парижѣ такимъ большимъ успѣхомъ. Графиня напѣваетъ арію изъ оперы Гретри «Ричардъ Львиное Сердце»: «Je crains de lui parler», арію, красивую и интересную для современныхъ слушателей, мало знакомыхъ съ операми этого композитора. Обращеніе Германа къ старухѣ: «Не пугайтесь, ради Бога», написанное въ аріозно-речитативномъ стилѣ, весьма удачно. Нужно сожалѣть, что столько хорошей музыки положено на такой

ничтожный самъ по себѣ мотивъ, какъ желаніе разбогатѣть посредствомъ трехъ извѣстныхъ картъ. Ужасъ старухи, смерть ея, отчаяніе Германа, не добившагося желанной цѣли, не меньшее отчаяніе Лизы, узнавшей о смерти Графини и о цѣли посѣщенія ея Германомъ,—все это выражено сильной и захватывающей музыкой.

Поэтому мы и сказали, что второй актъ самый лучшій въ операѣ. Третій, почти исключительно посвященный развязкѣ исторіи о трехъ картахъ, въ общемъ менѣе трогателенъ, и интересъ оперы идетъ, собственно говоря, decrescendo. Самая лучшая изъ трехъ картинъ, составляющихъ этотъ актъ,—первая, происходящая въ казармѣ. Фантастическое появленіе Графини въ казармѣ великолѣпно охарактеризовано въ оркестрѣ. Заунывная церковная музыка, доносящаяся извнѣ, очень красива: весьма умѣстна здѣсь и буря, распахивающая окно казармы. Восклицанія Германа: «Страшно, страшно» вполнѣ естественны; наконецъ, неожиданное появленіе старухи въ дверяхъ, чрезъ которыя хотѣлъ выбѣжать Германъ, производитъ большой эффектъ. Рѣчь Графини, явившейся сообщить ему названія трехъ картъ и приказывающей ему жениться на Лизѣ, спокойна и монотонна, что опять составляетъ прекрасный контрастъ съ настроеніемъ Германа, доведеннымъ до экзальтаціи. Любопытна еще интродукція къ этой картинѣ, въ которой такъ умѣстны барабаны, такъ какъ дѣйствіе происходитъ въ казармѣ, какъ мы выше сказали.

Вся эта картина, заключающая въ себѣ столько прекрасной драматической музыки, на нашъ взглядъ, лучшая во всей операѣ. Чайковскій доказалъ здѣсь, что онъ имѣлъ въ достаточной степени не только ума, но и опыта: говоримъ «ума» потому, что полагаемъ, что не трудно писать драматическую музыку въ декламаціонно-аріозномъ стилѣ, въ которомъ написаны многія наши оперы послѣднихъ лѣтъ, а не такъ, какъ написаны разные глубокіе по своему драматизму номера, напр. въ «Гугенотахъ»; для перваго стиля композитору нуженъ только умъ, извѣстный расчетъ; для

второго же стиля необходимъ талантъ вдохновенье, творчество. Въ разсмотрѣнной нами драматической сценѣ нѣтъ ничего лишняго, утомительнаго, тяжелаго. Чайковскій съ чрезвычайной гибкостью пользуется здѣсь средствами, предлагаемыми ему сценическими положеніями, которыя ему надо иллюстрировать музыкой. Зрѣлый талантъ нашего художника сказался здѣсь именно въ томъ чувствѣ мѣры, которое мы видимъ въ употребленіи имъ извѣстныхъ музыкальныхъ пріемовъ. Это вполнѣ законченная художественная картина, производящая глубокое впечатлѣніе.

Свиданіе Лизы съ Германомъ въ предшествующей картинѣ предшествуетъ аріозо Лизы: «Ахъ, истомилась я горемъ», ничѣмъ особеннымъ не выдѣляющееся и написанное въ итальянскомъ стилѣ и притомъ довольно высоко; видимо композиторъ имѣлъ въ виду вашу исполнительницу этой партіи, г-жу Фигнеръ. Дуэтъ ея съ Германомъ значительно уступаетъ по музыкѣ первому дуэту (во второй картинѣ); онъ вышелъ довольно блѣднымъ, хотя интересно здѣсь безсвязное повтореніе Германомъ словъ Лизы: «Настало блаженство свиданія». Смерть Германа происходитъ при фантастическомъ появленіи призрака въ игорномъ домѣ. Заботясь о разнообразіи эффектовъ главнымъ образомъ, композиторъ еще до смерти героя далъ два номера противуположнаго характера: пѣсенку Томскаго «Если бъ милыя дѣвицы», исполняемую имъ по просьбѣ игроковъ, и игренку—«Такъ въ ненастные дни», послужившую эпиграфомъ къ повѣсти Пушкина.

Пріемъ пѣть по просьбѣ—дважды повторяется въ операхъ: Полину просятъ пѣть подруги, а Томскаго игроки; и гг., и другіе одобряютъ исполняемое; пріемъ этотъ намъ знакомъ по «Онѣгину», гдѣ Трике кончаетъ свои куплеты при одобреніяхъ слушателей на сценѣ. Какъ пѣсенка Томскаго, такъ и игренка не представляютъ изъ себя ничего выдающагося и даже на сценѣ проходятъ незамѣченными. Предъ смертью Германъ поетъ еще аріозо «Что наша жизнь», составляющее нѣчто въ родѣ profession de foi его пессимисти-

ческихъ взглядовъ на жизнь, въ сущности говоря, никому неинтересныхъ; такъ какъ и музыка этого № очень неинтересна, то она кажется теперь ужъ не исполняется на сценѣ. Заканчивается опера церковнымъ пѣніемъ, исполняемымъ всѣми присутствующими — «Господи, прости ему и упокой его мятежную, измученную душу» (второй разъ церковная музыка для лишняго эффекта). Перейдемъ теперь къ нѣкоторымъ общимъ заключеніямъ о «Пиковой дамѣ».

Что новаго далъ здѣсь нашъ композиторъ, если сравнить эту оперу съ «Онѣгинымъ», съ которымъ она имѣетъ много общаго? Что новаго представляетъ она въ драматическомъ смыслѣ, если сопоставить ее съ «Опричникомъ» или «Орлеанской дѣвой»? На эти вопросы придется отвѣчать отрицательно. Въ техническомъ отношеніи Чайковскій, имѣя такой громадный навыкъ и опытъ, конечно, не сдѣлалъ промаховъ, но въ художественномъ отношеніи, по содержательности музыки, «Пиковая дама» все-таки стоитъ ниже «Евгенія Онѣгина». Ни въ одной своей операѣ композиторъ не старался въ такой степени быть популярнымъ, какъ въ разсматриваемой; нигдѣ не встрѣчалось у него столько музыкально-сценическихъ эффектовъ, разсчитанныхъ на вкусы толпы, какъ здѣсь; при чемъ вездѣ старался быть какъ можно доступнѣе слушателямъ. За исключеніемъ двухъ картинъ, потребовавшихъ сильно драматически-декламаціонной музыки, и нѣкоторыхъ отдѣльныхъ мѣстъ, гдѣ нельзя было безъ ущерба для здраваго смысла обойтись безъ этой музыки, Чайковскій прибѣгнулъ прямо къ романсовому стилю.

Музыка «Пиковой дамы» — это собственно рядъ романсовъ. Поетъ ихъ Германъ, поетъ Лиза одна, поетъ вдвоемъ съ подругой, поетъ и подруга одна, поетъ Елецкій, поетъ Томскій и пр. Даже ансамблей сравнительно мало. Правда, музыка вышла очень простой, ясной, всѣмъ доступной и всѣми одобряемой, но особеннаго подъема въ этихъ закругленныхъ и удобно написанныхъ для исполнителей нумерахъ нѣтъ. Кромѣ того, необходимо сознаться, что вслѣдствіе нагроможденія романсовъ — всѣ герои потеряли свои му-

зыкальныя фіозономіи; всѣ дѣйствующія лица очень блѣдны, ибо романсы не въ состояніи охарактеризовать данное лицо, такъ какъ выражаютъ одно какое-нибудь настроеніе; отсюда одинъ изъ главнѣйшихъ недостатковъ: отсутствіе ярко обрисованныхъ музыкальными штрихами фигуръ. За исключеніемъ развѣ отчасти Графини, болѣе или менѣе типично-очерченной, ни одно лицо не имѣетъ опредѣленной своей индивидуальности. То же слѣдуетъ сказать и о массахъ, въ общемъ не представляющихъ живыхъ лицъ. Блѣдной вышла и Лиза, на которую композиторъ повидимому клалъ больше стараній.

Затѣмъ повторенія изъ «Онѣгина» выдаются такъ ярко, что онѣ замѣтны даже слушателямъ, мало развитымъ въ музыкальномъ отношеніи. Дуэтино Елецкаго и Германа напоминаетъ таковое же Ленскаго и Онѣгина предъ дуэлью; романсъ Лизы и Полины «Ужъ вечеръ» заставляетъ вспомнить о дуэтѣ Татьяны и Ольги, распѣваемомъ ими во время варки варенья на сценѣ Лариной и няней; отношеніе Полины къ Лизѣ почти такое же, какое Ольги къ Татьянѣ; романсъ Елецкаго вызываетъ въ памяти куплеты Гремина, высказывающаго свои чувства также на балу и въ такомъ же чувствительномъ тонѣ и пр. Разница однако та, что въ «Онѣгинѣ» все вытекало естественнымъ путемъ (за исключеніемъ куплетовъ Гремина), все выходило умѣстнымъ, подходящимъ къ обрисовываемому положенію дѣйствующихъ лицъ,— тогда какъ въ «Пиковой дамѣ» почти все придумано, пристегнуто для эффектовъ; большинство этихъ №№ оказывается нисколько ненужнымъ по существу оперы, не вытекаетъ изъ необходимости данныхъ ситуацій и поэтому все носитъ случайный характеръ и все можетъ быть отброшено безъ явнаго ущерба для цѣлостности впечатлѣнія.

Хотя въ итогѣ нужно сказать, что частности берутъ верхъ надъ общимъ, эффекты надъ характерами и внѣшній блескъ надъ внутреннимъ содержаніемъ, однако мы въ «Пиковой дамѣ» имѣемъ и прекрасныя страницы, на которыя способенъ былъ чудесный, гибкій талантъ покойнаго ком-

позитора: драматическая музыка сплошь прекрасна и сильна; лирическая тоже красива и если во многихъ случаяхъ уступаетъ таковой въ «Онѣгинѣ», то все же весьма близко подходитъ къ ней. И фантастическій элементъ гораздо ярче здѣсь, чѣмъ, напримѣръ, въ «Кузнецѣ Вакулѣ». Правда, въ «Пиковой дамѣ» трудно говорить о какомъ-либо опредѣленномъ направленіи композитора, трудно высказаться, какому стилю онъ здѣсь больше симпатизируетъ, ибо мы здѣсь имѣемъ образчики всѣхъ стилей — ріозната, и декламаціоннаго, и драматическаго, и лирическаго, и пр..—тѣмъ не менѣе, въ каждой области мы находимъ прекрасные образцы, что́ конечно говоритъ за необыкновенную гибкость его громаднаго таланта. Во всякомъ случаѣ, «Пиковая дама» близка, какъ мы видѣли, къ «Онѣгину», а послѣдній всѣми считается chef-d'oeuvre'омъ его оперной музыки, хотя за «Пиковой дамой» послѣдовала еще «Іоланта».

IX.

«Іоланта»[*]). Общія заключенія.

Любовь ко всему иностранному со стороны лицъ, стоящихъ во главѣ управленія театрами, порождаетъ особый оперный жанръ,—одноактныя произведенія, которыя очень на руку теряющему голосъ г. Фигнеру; дирекція заказываетъ ихъ, и выборъ сюжетовъ зависитъ не отъ композиторовъ, которыхъ вдохновляетъ та или другая сторона извѣстнаго поэтическаго произведенія, а отъ заказчиковъ. Такимъ образомъ, предложенъ былъ Чайковскому сюжетъ драмы Герца: «Дочь короля Рене», которую онъ назвалъ по имени главной героини «Іолантой» (правильнѣе было бы назвать ее «Іоландой»). Сюжетъ на этотъ разъ оказался поэтичнымъ, но видимо нашъ композиторъ не умѣлъ писать по заказу, и у него получилась хорошо исполненная задача, но вдохновенія тутъ уже искать не приходится; онъ сдѣлалъ все, что́ требуется для оперы: у него и поэтъ,

[*]) Статья объ «Іолантѣ» была помѣщена въ «Наблюдателѣ» (1893 г.).

и играют, но творческаго полета во всем этом слишком мало, чтобы не сказать совсем нет, и если бы подъ «Іоландой» не было подписано имя Чайковскаго, то съ трудомъ можно было бы повѣрить, что она принадлежитъ ему.

Вотъ въ чемъ состоитъ сюжетъ. У прованскаго короля Рене есть слѣпая дочь, которая, разумѣется, не знаетъ о своемъ несчастьѣ. Чтобы она никогда о немъ и не узнала, отецъ помѣстилъ ее отдѣльно въ Вогезскихъ горахъ, окружилъ приближенными и назначилъ смертную казнь тому, кто откроетъ ей страшную тайну. Самъ же король совѣтуется съ врачомъ насчетъ ея исцѣленія; врачъ говоритъ, что лишь тогда поможетъ его лекарство, если Іоланта, случайно узнавъ о своемъ несчастіи, сама пожелаетъ отъ него избавиться. Между тѣмъ молодые люди, герцогъ Бургундскій и графъ Водемонъ, охотившіеся въ этой мѣстности, заблудились и попали въ замокъ Іоланты. Водемонъ такъ плѣняется этимъ поэтическимъ уголкомъ, что не хочетъ уйти отсюда. Герцогъ отправляется за своимъ отрядомъ, чтобы въ случаѣ опасности защитить своего пріятеля, а графъ остается здѣсь. Приходитъ Іоланта: изъ бесѣды съ нею Водемонъ убѣждается, что она слѣпа, и, конечно, открываетъ ей истину. Появившійся докторъ говоритъ, что теперь, когда она полюбила и жаждетъ зрѣнія, лекарство его подѣйствуетъ.

Король велитъ казнить Водемона, но Іоланта молитъ за него; затѣмъ она уходитъ съ докторомъ, а ея отецъ изъ бесѣды съ Водемономъ узнаетъ, что онъ страстно любитъ его дочь и готовъ на ней жениться даже и въ томъ случаѣ, если бы докторъ и не былъ въ состояніи ее вылѣчить. Но король видитъ препятствіе въ томъ, что она невѣста. На вопросъ Водемона — «чья», король указываетъ на подошедшаго съ отрядомъ Бургундскаго герцога. Тутъ разъясняется, что послѣдній любитъ другую: король разрѣшаетъ его отъ его обѣщанія; появляется прозрѣвшая Іоланта, и всѣ ликуютъ по случаю избавленія ея отъ слѣпоты, а король соглашается на бракъ любящихъ другъ друга Водемона и Іоланты.

Въ сюжетѣ,—какъ не трудно убѣдиться,—есть поэтическій замыселъ; сцены, въ которыхъ дѣйствуетъ слѣпая героиня, очень трогательны и вызываютъ симпатіи; напр., когда она не умѣетъ отличить бѣлой розы отъ красной, или когда предлагаетъ бокалъ вина отсутствующему пріятелю Водемона и др. И какъ это ни покажется страннымъ, но этотъ лирическій сюжетъ не нашелъ подходящихъ красокъ на палитрѣ нашего композитора. Чайковскій слишкомъ увлекся здѣсь речитативами, и притомъ довольно ординарнаго свойства,—и въ теченіе полутора часа герои его все разговариваютъ подъ довольно-таки шумный аккомпаниментъ оркестра, который такъ мало сюда подходитъ; да и вообще нужно сказать, что речитативы почти никогда не удавались нашему композитору. Но онъ, какъ бы наперекоръ своему дарованію, все налегалъ въ «Іоландѣ» на эту сторону и въ итогѣ получились фигуры, въ музыкальномъ отношеніи, весьма слабо очерченныя. Исключеніемъ являются, впрочемъ, рѣчи мавританскаго врача, которымъ композиторъ старался придать восточную окраску. И относительно оркестра дѣло обошлось не безъ исключеній. Музыка, забавляющая Іоланту въ началѣ оперы, очень характерна для времени, когда происходитъ дѣйствіе оперы, т. е. для XV вѣка; если бы побольше было такихъ музыкальныхъ нумеровъ, то не пришлось бы сожалѣть, что композиторъ взялся за этотъ сюжетъ. Конечно, такой талантливый композиторъ не могъ написать абсолютно слабой оперы, но для Чайковскаго — послѣ «Онѣгина» — «Іоланта» является все-таки большимъ шагомъ назадъ; именно эта опера могла бы быть вполнѣ лирической и, слѣдовательно, совершенно подходила бы къ дарованію автора; но онъ захотѣлъ оригинальничать, и результатъ получился неудачный.

Лучшими мѣстами оперы—за отсутствіемъ цѣлаго приходится обращаться къ частностямъ—слѣдуетъ считать арію баритона (герцога Бургундскаго): «Кто можетъ сравниться съ Матильдой моей», всю проникнутую молодымъ порывомъ, духъ

Воеводина и Іоланты—«Чудный первенецъ творенія», которому предшествуетъ длинный и довольно скучный разговоръ подъ шумный аккомпаниментъ оркестра,—два пѣвика сопрано и альта (подруги Іоланты) съ женскимъ хоромъ въ началѣ оперы, когда онѣ убаюкиваютъ засыпающую Іоланту,—и... пожалуй, этотъ все. Конечно, авторъ имѣлъ на первомъ представленіи «Іоланты» большой успѣхъ; но внѣшній успѣхъ ровно ничего не означаетъ, и если придется перечислить лучшія произведенія Чайковскаго, то, само собою разумѣется, что «Іоланту» не придется поставить въ первомъ ихъ ряду. Творчество по заказу—въ большинствѣ случаевъ неудачно.

Нашъ общій взоръ на оперную дѣятельность нашего композитора. Мы здѣсь находимъ всѣ три рода музыки: собственно-драматическую, комическую и лирическую. Въ стилѣ драматическомъ, какъ мы видѣли, написаны: «Опричникъ», «Орлеанская дѣва», «Мазепа» и «Чародѣйка»; къ комическому жанру долженъ быть отнесенъ «Кузнецъ Вакула», переѣланный впослѣдствіи въ «Черевички»; остальныя три оперы—«Евгеній Онѣгинъ», «Пиковая дама» и «Іоланта»—лирическія: конечно, такое дѣленіе только приблизительное, ибо въ каждой операѣ въ большей или меньшей степени сказывается основная черта дарованія Чайковскаго—лиризмъ; мы ихъ такъ дѣлимъ, больше соображаясь съ иллюстрируемымъ сюжетомъ, чѣмъ собственно съ музыкой. «Снѣгурочку» мы не причисляемъ ни къ одной изъ названныхъ группъ, такъ какъ она состоитъ изъ отдѣльныхъ нумеровъ, не имѣющихъ между собою связи, да и написана она «по случаю», безъ претензіи на какое-либо серьезное значеніе.

Изъ четырехъ оперъ, написанныхъ на драматическіе сюжеты, мы бы поставили «Опричника» на первомъ мѣстѣ (несмотря на письменныя заявленія Чайковскаго, что онъ считаетъ эту оперу «своимъ слабѣйшимъ произведеніемъ»), и главнымъ образомъ потому, что именно въ «Опричникѣ» композиторъ выказалъ настоящіе признаки таланта къ драматической музыкѣ. Образомъ для «Опричника» служилъ

молодому еще тогда Чайковскому Мейербер въ его лучшихъ произведеніяхъ: «Пророкѣ» и «Гугенотахъ».

Здѣсь уже сказываются нѣкоторыя особенности дарованія Чайковскаго: во-первыхъ, мелодическій даръ, что составляетъ, такъ сказать, основу всѣхъ основъ любого музыкальнаго произведенія; мелодіи у него здѣсь льются безпрерывно, иногда даже въ ущербъ сценической ситуаціи (арія Наталіи и Андрея); во-вторыхъ, богатый оркестръ, не являющійся только аккомпаніаторомъ пѣвцамъ, но имѣющій свою самостоятельную роль; правда, мы тутъ еще не имѣемъ симфоническихъ картинъ, какъ въ другихъ операхъ; въ-третьихъ, нерасположеніе композитора къ речитативамъ, хотя иные изъ нихъ ему и очень удаются (напримѣръ, рѣчи Морозовой, Вязьминскаго, няни Захарьевны и др.), однако, чувствуется, что не въ нихъ сила таланта композитора; въ-четвертыхъ, женскія роли ему болѣе удаются, чѣмъ мужскія; ему болѣе удаются очертанія нѣжной женской души (болѣе сродственной его собственной), чѣмъ суровыхъ мужскихъ характеровъ; въ-пятыхъ, несмотря на употребленіе иногда итальянскихъ кантиленъ, мало идущихъ къ героямъ временъ Грознаго, въ операѣ, однако, почти вездѣ чувствуется русскій народный духъ (въ хорахъ, хороводахъ, пляскахъ, народныхъ сценахъ и пр.).

Въ «Орлеанской дѣвѣ» драматическій интересъ оперы идетъ decrescendo, или, вѣрнѣе, музыка, иллюстрирующая послѣднія два дѣйствія, слабѣе музыки первыхъ двухъ актовъ. Въ этой операѣ, создававшейся одновременно съ «Онѣгинымъ», нашъ композиторъ ужъ подпалъ подъ вліяніе Вагнера; онъ ужъ тутъ временами отводитъ первенствующее мѣсто оркестру, мало заботится о характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ, которыхъ въ операѣ слишкомъ много; вмѣсто пѣнія, онъ имъ предоставляетъ речитативы, а эта сторона — не самая сильная въ его дарованіи... Но рядомъ съ этими, насильно пріютившимися, особенностями, въ которыхъ онъ платитъ дань охватившему въ то время композиторовъ вліянію вагнеризма, — въ «Орлеанской дѣвѣ» много страницъ

блестящаго вдохновенія. которымъ предстоитъ будущность, гдѣ бы и когда бы опера ни давалась; таковы всѣ мѣста, потребовавшія лирическаго выраженія.

Монологъ Іоанны: «Простите вы, поля, холмы родные» давнымъ-давно сталъ популярнымъ нумеромъ концертныхъ эстрадъ, а любовный дуэтъ съ Лионелемъ, мало понимому подходящій къ воинственнымъ любовникамъ, самъ по себѣ превосходная страница по выраженному лирическому настроенію. Отличны здѣсь также финалы, напримѣръ, третьяго акта. Къ послѣднему дѣйствію авторъ уже написалъ интродукцію чисто *симфоническаго* характера (этотъ характеръ господствуетъ и въ коронаціонномъ маршѣ въ предыдущемъ дѣйствіи); такую музыкальную картину могъ написать только симфонистъ par excellence. *Фантастическій* элементъ (хоры ангеловъ) не особенно удался нашему композитору въ этой оперѣ. Мы съ этой особенностью его творчества встрѣтимся при обзорѣ его концертныхъ произведеній («Буря», «Франческа да-Римини» и пр.), и странное дѣло въ оперѣ, гдѣ вдохновеніе его ограничено опредѣленными рамками, фантастическій элементъ ему мало дается. Въ итогѣ въ «Орлеанской дѣвѣ» мы имѣемъ смѣсь направленій—вагнеровскаго съ мейерберовскимъ; лучшія мѣста все-таки лирическія, т. е. тѣ, въ которыхъ Чайковскій отрекается отъ чуждыхъ ему вліяній и предоставляетъ себя во власть вдохновенія.

Сюда же относятся «Мазепа» и «Чародѣйка». Въ нѣмомъ «Мазепа», какъ драматическая опера, производитъ болѣе тяжелое впечатлѣніе, чѣмъ трогательное, эта опера носитъ слишкомъ мрачный характеръ: пытки, казнь, обмороки, сумасшествіе, выстрѣлы, убійства,—все это въ концѣ концовъ подавляетъ зрителя: каждый актъ кончается чѣмъ-либо, оставляющимъ слушателя въ угнетенномъ состояніи. Положимъ, и здѣсь можно найти симпатичныя стороны таланта Чайковскаго, и здѣсь видно живое дарованіе, и здѣсь есть нумера, заставляющіе отчасти забывать объ этихъ недостаткахъ, но въ общемъ впечатлѣніе все-таки тяжелое.

И въ этой операхъ мы видимъ, что всѣ симпатіи композитора были на сторонѣ Маріи. Совершенно справедливо мнѣніе, что Чайковскому слѣдовало бы всѣ оперы называть по именамъ героинь, а не героевъ; въ особенности было бы справедливо назвать разсматриваемую оперу «Маріей», потому что самъ Мазепа очень слабо очерченъ, какъ музыкальный характеръ. Чтобы не повторяться, ограничимся указаніемъ двухъ особенностей, бросающихся въ глаза въ этомъ произведеніи. Во-первыхъ, мы уже тутъ имѣемъ прямо «симфоническую картину Полтавскаго боя»; композиторъ-симфонистъ не могъ отказаться, взявшись за сюжетъ «Полтавы», отъ картины, такъ и просившейся подъ перо симфониста; картина, о которой мы говоримъ, замѣняетъ собою сцену паденія Мазепы.

Какъ вторую особенность, отмѣтимъ отсутствіе въ «Мазепѣ», дѣйствіе котораго разыгрывается въ Малороссіи, мѣстнаго колорита, который былъ бы здѣсь, конечно, очень умѣстенъ. Правда, композиторъ чувствовалъ эту необходимость и ввелъ въ первый актъ гопакъ, а въ третій—пьянаго казака, распѣвающаго о томъ, что скоро панамъ будутъ головы рубить; но, во-первыхъ, этого слишкомъ мало для характеристикъ героевъ-малороссовъ, а, во-вторыхъ, пьяный казакъ производитъ отталкивающее впечатлѣніе, какъ сцена съ мальчишками въ «Опричникѣ» или какъ сцена сожженія въ «Орлеанской дѣвѣ».

Украшеніемъ всей оперы по справедливости должна считаться превосходная драматическая сцена, происходящая между Маріей и ея матерью Любовью, когда послѣдняя приходитъ, чтобы разсказать о бѣдствіяхъ, постигшихъ Кочубея; сцена эта, полная драматическаго движенія и выраженія музыкой, то порывистой и сильной, то полной отчаянія, написана въ самую счастливую минуту творчества Чайковскаго; тутъ мы снова имѣемъ блестящее доказательство способности композитора писать драматическую музыку. Нашлись у него въ этой операхъ и прекрасные речитативы (разсказъ Кочубея о трехъ кладахъ). Что же

касается лирическихъ сценъ, то любовный дуэтъ Андрея и Маріи, ея колыбельная съ хоромъ (сцена сумасшествія) и заключительный ихъ дуэтъ,— превосходны въ полномъ смыслѣ слова. Въ отношеніи музыкально-очерченныхъ фигуръ— снова на первомъ планѣ женщины; Мазепа же, Андрей и Орликъ—почти безличны.

Остается еще сказать нѣсколько словъ о «Чародѣйкѣ»; драма эта представляетъ собой превосходную канву для національной оперы, которою Чайковскій однако не воспользовался, снова рѣшившись платить дань Вагнеризму и нашимъ новаторамъ. Драматической музыки здѣсь почти совсѣмъ нѣтъ, она замѣнена или речитативами, довольно къ тому же безсодержательными, или же кантиленами (такихъ впрочемъ очень немного), мало подходящими къ развивающимъ ихъ персонажамъ; второстепенныя лица лучше обработаны, чѣмъ главныя; въ мѣстахъ патетическихъ герои кричатъ на высокихъ нотахъ; оркестру отведена первенствующая роль и пр. Конечно, талантъ Чайковскаго не могъ не сказаться и здѣсь: есть и тутъ нѣсколько нумеровъ, свидѣтельствующихъ о выходящемъ изъ ряда лирическомъ дарованіи ихъ автора, но эти страницы могли бы быть помѣщены въ любой операѣ и онѣ, пожалуй, были бы тамъ болѣе умѣстны, чѣмъ въ «Чародѣйкѣ». Этой оперой нашъ композиторъ закончилъ свои попытки въ области драматической музыки, предпочитая ей лирическую, въ которой онъ дѣйствительно сталъ на своемъ настоящемъ пути.

Но прежде остановимся на его опытѣ *комической* оперы: мы говоримъ о «Кузнецѣ Вакулѣ», передѣланномъ потомъ въ «Черевички». Мало того, что композиторъ совершенно пренебрегъ мѣстнымъ колоритомъ въ музыкѣ, не имѣющей никакого отношенія, за рѣдкими исключеніями (сцена кобзарей), къ Малороссіи, онъ даже обратилъ мало вниманія на комическій сюжетъ оперы. Мы тутъ встрѣчаемся съ тяжеловѣсными речитативами, съ непрестающимъ гремѣть оркестромъ (роль оркестра нѣсколько уменьшена въ «Черевичкахъ») à la Вагнеръ...

Насколько самъ композиторъ былъ недоволенъ этой оперой, служитъ доказательствомъ тотъ фактъ, что онъ счелъ нужнымъ ее передѣлать, кое-что смягчить въ ней, кое-гдѣ прибавить нѣнія, расширить комическій элементъ, замѣнить нѣкоторые речитативы кантиленой. Но передѣлка эта въ общемъ не могла измѣнить характера всего произведенія, и второе, исправленное изданіе, осталось въ сущности повтореніемъ перваго. Чайковскій больше за комическіе сюжеты не брался—и прекрасно сдѣлалъ: комизмъ какъ бы претилъ его лирической музѣ, такъ пышно расцвѣтшей въ «Евгеніи Онѣгинѣ» и «Пиковой дамѣ».

Достаточно одного названія «Онѣгина» (*«лирическія сцены»*), чтобы видѣть всю безпретенціозность композитора, а между тѣмъ этой оперѣ суждено было сдѣлаться вѣнцомъ его оперной дѣятельности. Именно такой сюжетъ, какъ «Евгеній Онѣгинъ», въ которомъ все зиждется на тихомъ и грустномъ чувствѣ, и нуженъ былъ Чайковскому, чтобы талантъ его могъ высказаться въ яркомъ блескѣ. Ни одна изъ его оперъ не имѣла такого колоссальнаго успѣха, какъ «Онѣгинъ»; это, вѣроятно, и заставило композитора признать, что его талантъ преимущественно лирическій; результатъ былъ тотъ, что онъ въ своихъ послѣднихъ операхъ держался этого направленія.

И въ «Онѣгинѣ» мы тоже видимъ, что лучше всѣхъ, полнѣе, обработана Татьяна: ея сцены полны трогательнаго лиризма; на самого Онѣгина композиторъ какъ-то обратилъ мало вниманія. Правда изъ мужского персонала авторъ съ любовью занялся Ленскимъ; но это мы готовы объяснить тѣмъ, что поэтическая натура поэта Ленскаго имѣетъ много общаго съ натурой самого композитора. Арія Ленскаго: «Куда, куда вы удалились», равно какъ и сцены письма Татьяны—остаются лучшими страницами всѣхъ оперныхъ партитуръ Чайковскаго. Остальные персонажи его какъ-то мало интересуютъ, и особенно индифферентенъ онъ къ главному герою, Онѣгину.

«Пиковая дама» по всей постройкѣ является почти по-

вторѣемъ «Онѣгина», но съ прибавленіемъ драматическаго элемента, выразитель котораго вышелъ однако мало симпатичнымъ: полусумасшедшій Германъ съ его тремя картами, которыми онъ надоѣдаетъ слушателямъ въ теченіе всего вечера, не можетъ вызвать сочувствія. Затѣмъ, композиторъ, къ сожалѣнію, черезчуръ поддался въ этой операвліянію либреттиста, вставившаго слишкомъ много эффектовъ. Тѣмъ не менѣе, имя автора «Онѣгина» уже сдѣлало свое и на «Пиковую даму» обратили серьезное вниманіе; да опера и дѣйствительно очень эффектна, въ особенности при роскошной обстановкѣ Императорской сцены: это послѣднее обстоятельство играло несомнѣнно роль въ успѣхѣ оперы, равно какъ и исполнители. И здѣсь мы находимъ массу прелестныхъ страницъ, но съ первообразами ихъ мы уже знакомы по «Онѣгину».

Объ «Іоландѣ» придется меньше говорить, какъ потому, что она написана по заказу (дирекціи), такъ и потому, что въ ней композиторъ снова платитъ дань извѣстному теченію, возникшему въ Италіи. Вдохновеніе по заказу—вдохновеніе дѣланное. Одноактныя оперы, ставшія модными, благодаря ловкимъ рекламамъ музыкальнаго издателя Сондзоньо, имѣютъ успѣхъ, гораздо больше благодаря своему *драматическому* сюжету, чѣмъ музыкѣ; сюжетъ же «Іоланты»—сплошь лирическій. Тѣмъ не менѣе, опера эта имѣла успѣхъ не только въ Россіи, но и на заграничныхъ сценахъ, гдѣ она давалась (Гамбургъ и другіе города).

Прибавимъ къ сказанному о направленіи въ операхъ Чайковскаго слѣдующее: онъ былъ способенъ ко всякой музыкѣ; далъ прекрасный образецъ *драматической* музыки въ «Опричникѣ» и отчасти въ «Орлеанской дѣвѣ»; мнѣ давался ему *речитативный стиль*; это мы видимъ въ «Кузнецѣ Вакулѣ» и въ «Чародѣйкѣ»; настоящая его сфера была—*лирическая* опера; доказательства—«Онѣгинъ» и «Пиковая дама», являющіяся истинными перлами его творчества. Что же касается *комическаго* и *фантастическаго* элементовъ, то первый былъ совершенно чуждъ его дарованію

(«Вакула», скоморохи въ «Орлеанской дѣвѣ», пьяный казакъ въ «Мазепѣ» и пр.), а послѣдній онъ мало культивировалъ.

Обращаясь затѣмъ къ его музыкальнымъ типамъ, слѣдуетъ замѣтить, что наиболѣе живыми поэтическими образами являются у него женскіе образы. Татьяна, Марія, Любовь, Іоанна, Лиза, Морозова, Оксана, Іоланта—всѣ искупаютъ своей душевной теплотою, искренностью чувства; въ нихъ Чайковскій олицетворилъ лучшія качества своей души; онѣ у него удивительно трогательны и жизненны. Менѣе удавались ему мужчины съ ихъ рѣзкительными, а иногда и суровыми характерами (Мазепа, Орликъ и др.); лучше всѣхъ его героевъ очерченъ Ленскій.

X.

Балеты.

На рубежѣ между оперой и симфонической музыкой долженъ быть поставленъ *балетъ*: отъ оперы онъ отсталъ, такъ какъ въ немъ вокальной музыки нѣтъ, къ симфонической же не присталъ, такъ какъ по своему содержанію требуетъ сцены, декорацій и пр. Собственно говоря, у насъ своего балета нѣтъ; вся балетная наша литература представляетъ собой рядъ болѣе или менѣе удачныхъ попытокъ въ этой области, и всѣ наши балеты могутъ быть перечислены по пальцамъ одной руки. Не вдаваясь въ изслѣдованіе причинъ бѣдности нашего балетнаго репертуара, замѣтимъ однако, что выдающіеся наши композиторы обращали вниманіе на балетъ, не только какъ на ингредіентъ, входящій въ оперу, но и какъ на самостоятельную отрасль музыкальнаго искусства.

Такъ, А. Г. Рубинштейнъ написалъ балетъ «Виноградная лоза», отрывокъ изъ котораго входилъ въ программу торжества, дававшагося въ Вѣнѣ въ честь нашего композитора послѣ его историческихъ концертовъ. Кромѣ того, исключая «Торжество Вакха» Даргомыжскаго, у насъ вы-

дѣлились еще балетъ М. М. Иванова «Весталка» и опера-балетъ-феерія «Млада» Римскаго-Корсакова. Немудрено, что и П. И. Чайковскій, пробовавшій свои силы на всѣхъ поприщахъ музыкальнаго творчества, не оставилъ безъ вниманія и эту область. Мы имѣемъ три его балета: «Лебединое озеро», не завоевавшій себѣ однако ни одной сцены, кромѣ московской, «Спящую красавицу» и «Щелкунчика».

1. „Лебединое озеро“.

О «Лебединомъ озерѣ» много говорить не приходится. Какъ сценическое представленіе, онъ мало привлекалъ въ Москвѣ зрителей, вслѣдствіе крайне скудной, даже нищенской, обстановки его на императорской сценѣ; старыя декораціи, обветшалые костюмы, отсутствіе сценическихъ эффектовъ и внѣшняго блеска, такъ подкупающаго средняго посѣтителя, весьма способствовали тому, что балетъ этотъ мало посѣщался. Съ музыкальной же точки зрѣнія, хотя онъ и представляетъ несомнѣнный интересъ, все же необходимо согласиться, что въ немъ слишкомъ много однообразныхъ танцевъ, въ концѣ концовъ пріѣдающихся. Во всякомъ случаѣ балетъ въ четырехъ дѣйствіяхъ — не легко переваримое музыкальное блюдо.

Достаточно сказать, что изъ 20 слишкомъ музыкальныхъ нумеровъ восемь посвящены вальсамъ, чтобы убѣдиться въ нѣкоторой монотонности ритма и сценическаго движенія. Тѣмъ не менѣе въ «Лебединомъ озерѣ» есть много интересныхъ и характерныхъ танцевъ; такъ, чрезвычайно эффектны bolero, неаполитанскій танецъ, мазурка, нѣкоторые изъ вальсовъ, pas d'action и др. Самымъ лучшимъ мы бы назвали третій актъ, отличающійся сравнительно большимъ разнообразіемъ, чѣмъ остальные. Балету этому недостаетъ той фантастичности въ музыкальномъ смыслѣ, которая придаетъ особенный интересъ хореографическому искусству, тѣмъ болѣе, что сюжетъ, на который написано «Лебединое озеро», даетъ достаточно матеріала для фантастической му-

ыки. Скажемъ вкратцѣ два слова о сюжетѣ въ видахъ того, что онъ едва ли знакомъ читающей публикѣ.

Принцъ, котораго мать желаетъ непремѣнно женить по случаю его совершеннолѣтія, влюбляется въ Одетту (превращенную въ лебедя своимъ дѣдушкой для охраненія отъ преслѣдованій злой колдуньи) и клянется ей въ вѣрности. На балѣ, устроенномъ матерью принца съ цѣлью дать ему возможность выбрать невѣсту, между прочими гостями приходитъ Одилія (злая колдунья, принявшая видъ красавицы Одетты, чтобы мстить послѣдней), которая влюбляетъ принца въ себя. Онъ узнаетъ о своей ошибкѣ отъ Одетты; но эта ошибка уже непоправима, и оба погибаютъ въ волнахъ Лебединаго озера.

Не причисляя этого произведенія къ такимъ, на которыхъ зиждется слава нашего композитора, нужно однако сознаться, что двумя сторонами своего многосторонняго таланта изумляетъ Чайковскій и въ этомъ балетѣ: обиліемъ мелодической музыки, составляющей одно изъ рѣдчайшихъ качествъ современнаго музыкальнаго письма, и инструментовкой. Мелодіи, одна другой красивѣе и эффектнѣе, слѣдуютъ другъ за другомъ и представляютъ уже музыкальный интересъ сами по себѣ, даже внѣ сцены. Какъ на выдающіеся нумера «Лебединаго озера», укажемъ еще на мотивъ лебедей и на скрипичное соло во второмъ дѣйствіи.

Что же касается оркестровки, то едва ли представляется надобность повторять объ основательномъ знакомствѣ нашего композитора со всѣми тонкостями инструментовки. При всемъ томъ необходимо здѣсь отмѣтить нѣкоторую излишнюю любовь Чайковскаго къ громкимъ инструментамъ, особенно къ ударнымъ. Такъ, намъ, напримѣръ, казались бы совершенно неумѣстными барабанные звуки при появленіи лебедей, плавно несущихся по озеру. Впрочемъ, относительно характеристики вообще слѣдуетъ замѣтить, что она слаба и едва ли можетъ претендовать на какое-либо выдающееся значеніе въ «Лебединомъ озерѣ».

И это обстоятельство также помогаетъ безцвѣтности общи-

го фона. Если ко всему прибавить, что танцы, за исключеніемъ характерныхъ, имѣютъ больше музыкальнаго интереса, какъ салонныя пьесы, чѣмъ хореографическаго, и что однообразіе при отсутствіи фантастичности доминируетъ надъ всей пьесой въ цѣломъ, придавая блѣдность колорита всему произведенію,— то придемъ къ заключенію, что въ этомъ балетѣ много хорошей, т. е. интересной съ спеціальной точки зрѣнія, музыки, но, къ сожалѣнію, употребленіе ея, сдѣланное композиторомъ, могло бы быть болѣе цѣлымо, не какъ самостоятельное произведеніе въ томъ видѣ, въ какомъ мы его теперь знаемъ, а какъ составной элементъ чего-нибудь другого.

Во всякомъ случаѣ, «Лебединое озеро», какъ первый опытъ Чайковскаго въ балетѣ, имѣетъ за собой много достоинствъ. Но едва ли выдержитъ, намъ кажется, строгую критику, какъ образчикъ самостоятельнаго искусства, имѣющаго свою особенную, выработанную вѣками, физіономію, свои спеціальныя условія, переплетутъ которыя Чайковскій впослѣдствіи пытался, и порою весьма удачно, свое прошедшее, и наконецъ свои законы, отвоевавшіе уже нѣкоторыя права гражданства. Мы удѣлили столько мѣста обзору этого балета, потому что наше вниманіе подкуплено прекрасными страницами, попадающимися въ этой партитурѣ и имѣющими полное право, повторимъ еще разъ, на серьезное вниманіе музыкантовъ, и потому еще, наконецъ, что литература этого искусства такъ бѣдна у насъ, что интересно слѣдить за всякимъ произведеніемъ въ этой области, а тѣмъ болѣе, если произведеніе это принадлежитъ перу нашего даровитаго композитора.

Между первымъ его балетомъ и послѣдними двумя прошелъ большой промежутокъ времени; многое во взглядахъ композитора на эту отрасль творчества значительно измѣнилось; вотъ въ чемъ слѣдуетъ искать причину того различія, которое мы находимъ между «Лебединымъ озеромъ» и «Спящей красавицей»; въ первомъ Чайковскій еще сравнительно держался установившихся формъ балета, тогда

какъ во второмъ, и въ особенности въ третьемъ балетѣ, «Щелкунчикѣ», онъ сдѣлалъ громадные шаги впередъ, являясь нѣкоторымъ образомъ новаторомъ, если не въ смыслѣ формы, то по существу, т. е. въ смыслѣ музыкальнаго трактованія избранныхъ сюжетовъ.

2. „Спящая красавица“ *).

Балетъ этотъ, состоящій изъ трехъ дѣйствій и пяти картинъ, изъ которыхъ первая — прологъ, поставленъ былъ въ первый разъ 3 октября 1890 г. и чрезвычайно понравился публикѣ, хотя господа балетоманы и остались не совсѣмъ довольны тѣми «новшествами», по ихъ мнѣнію, которыя композиторъ такъ удачно ввелъ во второй свой балетъ. «Новшества» эти, главнымъ образомъ, сводятся къ тому, что Чайковскій поддался соблазну хоть сколько-нибудь осмыслить безсмысленныя pas, къ которымъ балетоманы такъ привыкли въ балетахъ, построенныхъ въ большинствѣ случаевъ на одинъ и тотъ же ладъ. Композиторъ не ограничился только одними легкими танцами, а постарался иллюстрировать музыкой и другіе элементы, входящіе въ программу этого балета: фантастическій, лирическій, описательный и др.

Рутина — великое дѣло: привыкшіе къ ней не легко могутъ отказаться отъ нея или же мириться съ отсутствіемъ ея, а есть-ли еще хоть одна какая-нибудь область искусства, которая такъ застыла бы въ своихъ разъ навсегда выработанныхъ формахъ, какъ хореографическое искусство? И вотъ является мыслящій композиторъ, осмѣливающійся и въ это, застывшее на рутинѣ и однообразіи, искусство внести что-то свѣжее, жизненное, нефиктивное и не затвержденное,—какъ же было не встрепенуться всѣмъ спящимъ въ балетѣ знатокамъ «пуантовъ» и «баллоновъ»? Какъ было не прокричать, что новое произведеніе Чайков-

*) Статья эта, помѣщенная первоначально въ журналѣ «Всемірная Иллюстрація» (1890 г.), является здѣсь въ значительно переработанномъ видѣ.

скаго слабо, что музыка его не танцовальна, что это не балетъ, а симфонія и пр. въ этомъ духѣ. Недовольствъ ихъ было велико, но отъ этого суть не перемѣнилась.

«Спящая красавица» — одинъ изъ лучшихъ балетовъ не только изъ трехъ, написанныхъ нашимъ композиторомъ, но и изъ многихъ балетовъ французскихъ и итальянскихъ композиторовъ, и упреки, посыпавшіеся на Чайковскаго, вполнѣ необоснованны и обыкновенно выходятъ изъ уборныхъ балеринъ, далеко не одаренныхъ слухомъ и музыкальнымъ образованіемъ, да и въ публику пускаютъ ихъ обыкновенно поклонники «звѣздъ», желая чѣмъ-либо угодить «божественнымъ»; лучшее доказательство—успѣхъ разсматриваемаго балета у публики, всегда наполняющей театръ, когда онъ дается. Большой шагъ въ поворотѣ балетной музыки сдѣлалъ у насъ г. М. Ивановъ, доказавшій своей «Весталкой», предшествовавшей «Спящей красавицѣ», что къ балету съ драматическимъ содержаніемъ можно относиться и серьезно.

Такихъ драматическихъ моментовъ, какіе попадаются въ «Весталкѣ», правда, здѣсь нѣтъ; фабула построена на сказкѣ Перро и поэтому драматической музыки въ строгомъ смыслѣ слова искать здѣсь не приходится; но композиторъ обратилъ вниманіе на фантастическую сторону этого сюжета; онъ, если не отодвинулъ на второй планъ хореографическую часть, то во всякомъ случаѣ удѣлилъ ей не больше мѣста, чѣмъ сценамъ фантастическимъ и мимическимъ. Кромѣ того, онъ ввелъ соло и музыкальные антракты, давъ волю своей склонности къ симфоническому жанру. Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, чтобы въ этомъ балетѣ было мало танцевъ, или чтобы здѣсь не было легкихъ игривыхъ мелодій и номеровъ. Напротивъ—ихъ столько, сколько нужно въ каждомъ дѣйствіи. Сюжетъ вкратцѣ можно передать такимъ образомъ.

На крестины дочери короля Флоресгана XIV, кромѣ, приглашены всѣ добрыя феи, позабыта лишь сестра ихъ, злая фея Карабосса, являющаяся одною изъ объявившихъ, что если новорожденная уколется когда-либо—она умретъ

навики. Добрая фея Сирени обѣщаетъ охранять ее и въ случаѣ несчастья принцесса Аврора будетъ спать лишь до тѣхъ поръ, пока ее не поцѣлуетъ ея суженый. Между прологомъ, въ которомъ происходятъ крестины, и первымъ дѣйствіемъ проходитъ 20 лѣтъ, — время, за которое Аврора успѣла расцвѣсти. Ея руки ищутъ четыре принца, но она не хочетъ выходить замужъ и продолжаетъ танцовать и рѣзвиться. Но вотъ она видитъ старушку съ веретеномъ, выхватываетъ его у нея и получаетъ уколъ. Старушка оказывается переодѣтой злой феей, а Аврора со всѣми дѣйствующими лицами повергается въ сонъ.

Между тѣмъ фея Сирени, покровительствующая также и принцу Дезире, показываетъ ему Аврору въ то время, когда товарищи его по охотѣ отправились въ чащу на медвѣдя. Онъ въ восхищеніи и отправляется съ феей въ сонное царство разыскивать Аврору. Прибытіе принца въ замокъ Флорестана и составляетъ вторую картину второго акта. Поцѣлуи принца пробуждаетъ Аврору и все сонное царство. Король отдаетъ ея руку Дезире, и свадьба ихъ происходитъ въ послѣднемъ дѣйствіи. Здѣсь составитель программы балета нашелъ возможнымъ включить интересное шествіе героевъ извѣстныхъ народныхъ сказокъ: Красную шапочку съ волкомъ, Мальчика-съ-пальчикъ, Ослиную кожу, Золушку и др. Программа вполнѣ соотвѣтствуетъ требуемому для фантастическаго балета.

На этотъ сюжетъ Чайковскій написалъ музыку, отнюдь не трудную въ хореографическомъ смыслѣ, какъ распространяли объ этомъ слухи балерины и ихъ обожатели, а красивую, замѣчательно оркестрованную музыку и развѣ только немного однообразную, что чувствуется къ концу балета, гдѣ именно и требовалось больше увлеченія, больше веселости. Не всѣ №№ музыки, конечно, одинаковаго достоинства; но и недостатки слабѣйшихъ сравнительно скрадываются великолѣпными оркестровыми красками. Вся партитура сверкаетъ и блещетъ этими красками, такъ что въ цѣломъ она производитъ впечатлѣніе чего-то волшебнаго;

она вполнѣ подходитъ къ тому сказочному міру, который сопровождаетъ своими звуками. Большое употребленіе далъ здѣсь композиторъ фортепіано и арфѣ, такъ же какъ и англійскому рожку.

Начинается балетъ небольшою прелюдіей, одна часть которой посвящена изображенію злой волшебницы, а другая часть темѣ доброй феи, весьма красивой и неоднократно повторяющейся въ теченіе балета во всей своей цѣлости, мѣняя только оркестровку. При поднятіи занавѣса слышится маршъ, за которымъ слѣдуетъ граціозная музыка появленія добрыхъ фей и большая сцена поднесенія ими подарковъ новорожденной принцессѣ. Варіаціи, танцуемыя феями, граціозны и представляютъ доказательство искусства, съ которымъ Чайковскій умѣлъ придать нарядность и незначительнымъ музыкальнымъ мыслямъ. Финалъ характеренъ, болѣе всего благодаря инструментовкѣ; здѣсь отлично обрисованы образы злой феи и ея свиты. Тема феи Сирени, о которой упомянуто выше, является здѣсь снова во всемъ блескѣ.

Въ первомъ дѣйствіи обращаютъ на себя вниманіе: сцена съ прядильщицами и милый сельскій вальсъ, всегда имѣвшій успѣхъ на сценѣ. Красиво здѣсь еще большое Adagio, которое танцуетъ Аврора при выходѣ. Одну изъ удачнѣйшихъ страницъ этого акта составляетъ его заключеніе; въ немъ цѣликомъ опять повторяется тема феи Сирени, но на этотъ разъ оркестровка такъ волшебна, фигура скрипокъ, рисующихъ наступающее необыкновенное очарованіе и ростъ заколдованнаго лѣса, такъ красива, что зритель положительно переносится въ сказочное царство и охотно вѣритъ дѣйствительности того, что происходитъ предъ его глазами.

Во второмъ дѣйствіи укажемъ на «игру въ жмурки», на эффектный танецъ баронессъ; есть здѣсь и красивыя варіаціи. Но вѣнецъ этого акта составляетъ музыка къ движущейся панорамѣ, — путешествіе принца въ заколдованный замокъ—и картина спящаго царства. Положимъ, въ этой картинѣ нашъ композиторъ временами подпадаетъ

подъ вліяніе Глинки («Руслань»): тѣмъ не менѣе въ музыкальномъ отношеніи картина очаровательна. Напрасно только, намъ кажется, введены въ это дѣйствіе танцы Авроры съ принцемъ во время ея сна: получается впечатлѣніе, точно Аврора, натанцовавшись до-сыта, снова отправляется въ сонное царство спать. Въ третьемъ актѣ тоже есть нѣсколько милыхъ характерныхъ танцевъ: красивъ и половецъ, подъ звуки котораго проходятъ фантастическія лица сказокъ Перро. Неумѣстной кажется намъ въ заключеніи мазурка.

Въ итогѣ нужно сказать, что лучшими по музыкѣ являются въ «Спящей красавицѣ»—прологъ и первое дѣйствіе; во второмъ есть нѣсколько слабыхъ нумеровъ, а третье, хотя и оркестрованное такъ же блестяще, какъ и первые два, не носитъ на себѣ характера того веселья, которое здѣсь безусловно необходимо. Погрѣшенія, вызванныя музыкой «Спящей красавицы», повторяемъ, совершенно неосновательны и «Спящую красавицу» слѣдуетъ все-таки считать однимъ изъ удачнѣйшихъ произведеній нашего композитора. Любопытно, что тема вальса изъ этого балета, ставшаго популярнымъ № многихъ концертныхъ эстрадъ, во многомъ напоминаетъ одну изъ оффенбаховскихъ темъ изъ его «Прекрасной Елены». Въ слѣдующемъ балетѣ, «Щелкунчикѣ», Чайковскій пошелъ еще дальше въ смыслѣ введенія новыхъ элементовъ въ балетную музыку, чѣмъ, конечно, вызвалъ еще больше недовольства со стороны спеціалистовъ по «эгевиціямъ», «стальнымъ носкамъ», «двойнымъ турамъ» и пр. Къ этому послѣднему балету мы и переходимъ.

3. „Щелкунчикъ“ *).

Сюжетомъ для этого, послѣдняго по времени, балета послужила одна изъ сказокъ Гоффмана. Содержаніе его однако до того запутано, что положительно нѣтъ никакой возможности какъ-нибудь связно разсказать его. Но даже

*) Статья была напечатана въ журналѣ «Наблюдатель» (1893 г.).

такая безсмысленная программа не могла парализовать полета фантазіи композитора, и этому балету суждено быть причисленнымъ къ лучшимъ его произведеніямъ. Надо только изумляться безвкусію и немузыкальности нашихъ, такъ-называемыхъ, балетомановъ, забраковавшихъ музыку именно этого балета. Надо думать, что у нихъ, дѣйствительно, вкусы настолько притупились отъ ординарныхъ или, вѣрнѣе, безталанныхъ балетовъ, къ которымъ они привыкли, что они не въ состояніи были очнуться отъ своей спячки. Безсмысленность и безсвязность сюжета они приписали музыкѣ, въ которой совсѣмъ ничего не поняли. Вообще нужно сказать, что наши балеты въ большинствѣ случаевъ удивительно однообразны; достаточно посмотрѣть исполненіе одного, чтобы знать всѣ остальные: до того постановка ихъ однообразна, безталанна, рутинна: ни малѣйшей фантазіи нѣтъ у балетмейстеровъ: все у нихъ выходитъ шаблонно, ординарно.

Въ «Щелкунчикѣ» слѣдуетъ отдѣлить первый актъ отъ втораго; изъ нихъ первый болѣе ясенъ по содержанію; послѣдній же таковъ, что мы не беремся передавать его, какъ потому, что это почти невозможно сдѣлать.—Настолько все безсвязно и не мотивировано,—такъ и нѣтъ желанія не утомлять читателей такими пустяками. И такъ, въ первомъ дѣйствіи композиторъ имѣлъ дѣло съ дѣтскимъ праздникомъ (елка) и все, что можетъ интересовать дѣтскую фантазію, здѣсь имѣется на-лицо: морить, танцы куколь (маркитантки и рекрута, коломбины и арлекина), Grossvater и пр. Но вотъ композиторъ перестаетъ забавлять дѣтей ранними шутками и даетъ музыкальную картину для взрослыхъ: «Вальсъ снѣжныхъ хлопьевъ»,—картину вполнѣ поэтическую, которая произвела бы сильное впечатлѣніе даже безъ всякой сценической обстановки, а тѣмъ болѣе—на нашей образцовой сценѣ, такъ много тратящей на балетъ, даже въ ущербъ другимъ, болѣе важнымъ отраслямъ искусства, напримѣръ, драматическому театру, гдѣ постановка иныхъ пьесъ способна вызвать развѣ только чувство жалости въ зрителяхъ.

Второе дѣйствіе — какъ мы сказали — совсѣмъ уже не имѣетъ никакого содержанія, но любопытно, что каждую частицу этой чепухи композиторъ съумѣлъ, однако, сдѣлать интереснымъ и законченнымъ музыкальнымъ нумеромъ. На первомъ планѣ стоитъ здѣсь дивертисментъ, неоднократно исполнявшійся съ громаднымъ успѣхомъ въ симфоническихъ собраніяхъ Русскаго музыкальнаго общества и на музыкальныхъ вечерахъ въ Акваріумѣ и Павловскѣ. Дивертисментъ состоитъ изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ частей: испанскій, китайскій и арабскій танцы, пляска скомороховъ и пр.; каждая изъ нихъ замѣчательно выдержана и характерна. Затѣмъ, есть здѣсь тотъ обычный балетный балластъ, безъ котораго не обходится ни одинъ балетъ: тутъ есть музыка и для «классическихъ» танцевъ; но — каемся въ своемъ невѣжествѣ—въ этихъ «классическихъ» танцахъ мы ничего не видимъ, кромѣ акробатическихъ упражненій для ногъ и всего корпуса,—и въ простотѣ души думаемъ, что всѣ эти страшныя слова: пуанты, баллоны, стальные носки, элевація и пр. придуманы «знатоками-балетоманами» для запугиванія бѣдныхъ читателей, для которыхъ эти слова являются своего рода «жупеломъ» и «металломъ».

Чайковскій, принявъ во вниманіе требованія «классиковъ», далъ достаточную пищу для всѣхъ названныхъ ужасныхъ словъ: есть тутъ pas des deux, и тема съ варіаціями, и вообще все, что требуется по кодексу балетнаго искусства; но композиторъ-художникъ, внесшій и въ эту отрасль искусства много освѣжительныхъ элементовъ, далъ и тутъ кое-гдѣ характерную музыку, позволилъ себѣ ввести и фантастическую картину, словомъ, отступилъ отъ обычнаго шаблона,—и «классики» завопили въ одинъ голосъ: «это упадокъ балета; до чего мы еще дойдемъ? Вмѣсто безсмысленныхъ танцевъ и группъ, при созерцаніи которыхъ мы такъ привыкли спать, композиторъ вдругъ будитъ нашу мысль и требуетъ вниманія къ его музыкѣ,—это настоящая революція!» Трудно на всѣхъ угодить, и блаженъ художникъ, который не нуждается въ угожденіи кому бы то ни было...

Концертныя произведенія.

XI.

Симфоніи. „Манфредъ".

Чайковскій занялъ одно изъ выдающихся мѣстъ между нашими композиторами своими сценическими произведеніями, въ которыхъ, какъ мы видѣли, есть талантъ, темпераментъ, богатство мелодіи и мастерская оркестровка. Если онъ не выработалъ своего самостоятельнаго стиля, если онъ не нашелъ своего собственнаго пути, если замѣтны у него колебанія въ смыслѣ направленія, то, во всякомъ случаѣ, давъ намъ образцы всѣхъ направленій, онъ доказалъ свою полную способность писать всякую сценическую музыку, какъ оперную всѣхъ оттѣнковъ, такъ и балетную.

Но гдѣ нашъ композиторъ заявилъ себя изумительнымъ художникомъ—это въ области симфонической и камерной музыки; мы бы даже сказали, что весь громадный успѣхъ Чайковскаго основанъ на его чисто инструментальной музыкѣ, гдѣ его творчество не стѣснено никакими сценическими условіями и гдѣ его вдохновеніе не наталкивается ни на какія преграды въ видѣ текста, имѣющаго дѣло съ извѣстнымъ настроеніемъ. Связанный сценическими требованіями и избраннымъ сюжетомъ, композиторъ вынужденъ бываетъ иногда ограничить полетъ своей фантазіи, сообразиться съ текстомъ, соблюдать полное соотвѣтствіе и даже сліяніе музыкальной мысли съ словомъ; все это, разумѣется, стѣсняетъ его.

Иное дѣло въ области инструментальной музыки, гдѣ фантазія композитора не чувствуетъ надъ собой давленія какихъ бы то ни было условій; разумѣется, мы исключаемъ внѣшнюю форму произведенія, имѣющую также свои установленныя традиціи. Одно настроеніе, выливающееся въ красивую округленную музыкальную форму, замѣняется другимъ, принимающимъ въ свою очередь также свою само-

стольное внѣшнее выраженіе, и главный факторъ всякаго творчества, вдохновеніе, господствуетъ надъ всѣмъ произведеніемъ.—а гдѣ вдохновенію предоставлена первенствующая роль, тамъ нѣтъ надобности художнику подлаживаться, приглаживаться и угождать чьимъ бы то ни было вкусамъ и требованіямъ: тамъ онъ является законодателемъ, влекущимъ за собой толпу.

Именно такое независимое положеніе въ музыкальномъ искусствѣ занялъ Чайковскій своей инструментальной музыкой, въ которой онъ самостоятеленъ, самобытенъ. Нося космополитическій, если такъ можно выразиться, характеръ, его инструментальная музыка въ то же время обличаетъ въ авторѣ русскаго человѣка: перенесенная въ какую угодно страну, его музыка вездѣ и всегда понравится: но чуткое ухо всегда съумѣетъ отличить въ ней нѣчто оригинальное, которое составляетъ особенность почти всякаго русскаго композитора: оно сказывается во всемъ: въ духѣ, замыслѣ, въ формѣ и даже во внѣшнихъ мелочахъ фактуры. Не отступая отъ выработанныхъ общеевропейскихъ традицій, нашъ композиторъ умѣлъ придавать своимъ произведеніямъ нѣчто характерное, нѣчто неуловимое, въ которомъ всегда однако чувствуется русская индивидуальность.

Не стремясь путемъ оригинальничанья и вычурности внѣшней конструкціи бросаться въ глаза, Чайковскій подкупаетъ своей искренностью и теплотой, которыми дышатъ всѣ почти его произведенія; даже тамъ, гдѣ онъ, какъ дитя своего времени, подчасъ извѣстному теченію, онъ не въ состояніи окончательно отрѣшься отъ своей духовной физіономіи и дастъ нѣчто, присущее ему одному. Возьмемъ для примѣра его программную музыку (извѣстно, что Чайковскій писалъ также и программныя вещи): вы не встрѣтите здѣсь никакихъ преувеличеній и подчеркиваній, вы не найдете здѣсь, такъ сказать, подстрочнаго перевода программы: напротивъ, для него программа служитъ лишь канвой, на которой онъ вышиваетъ свои прелестные музыкальные узоры; здѣсь нѣтъ насилія надъ музыкальными идеями, и программа

является лишь внѣшнимъ ярлыкомъ, которымъ вы можете оторвать безъ всякаго вреда для содержимаго.

Содержаніе, разумѣется, музыкальное у него не исчерпывается названіемъ или заглавіемъ; его увертюра «Ромео и Джульетта» не потому хороша, что авторъ прекрасно олицетворилъ музыкально именно шекспировскихъ героевъ, а потому, что музыка эта и безъ всякаго названія нарисуетъ намъ любовную сцену, ссору, молитву и пр., словомъ, все то, что доступно музыкальнымъ краскамъ, говори о подобномъ сюжетѣ. Упомянувъ, что его программная музыка ограничивается лишь заглавіемъ или же только общимъ фономъ избраннаго сюжета, мы этимъ хотимъ сказать, что Чайковскій для своихъ музыкальныхъ образовъ не нуждается въ поддержкѣ текста и что большинство его инструментальныхъ произведеній, написанное безъ всякаго ярлыка, также богато содержаніемъ и также трогаетъ слушателя.

Очень сильно сказалась эта особенность дарованія Чайковскаго въ его симфоніяхъ и камерной музыкѣ, по характеру своему неподающейся программѣ, именно въ камерной музыкѣ онъ такъ далеко оставилъ за собой всѣхъ современныхъ композиторовъ; изъ его же симфоній, если исключить симфоническую поэму «Манфредъ» и послѣднюю его симфонію, названную «патетической», только первая носитъ заглавіе «Зимнія грезы», остальныя даже и заглавія не имѣютъ. Мы не включаемъ сюда его «Фатума», симфонической поэмы, написанной на стихотвореніе Баратынова, исполненной въ 1869 г. съ успѣхомъ въ Петербургѣ и Москвѣ и впослѣдствіи уничтоженной авторомъ. И отсутствіе описательнаго содержанія, на нашъ взглядъ, нисколько не препятствуетъ этимъ симфоніямъ блистать яркими звѣздами на горизонтѣ не только нашей симфонической литературы, но и европейской, въ которой имя Чайковскаго занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ настоящее время.

Первая симфонія (G-moll, op. 13), озаглавленная, какъ мы выше сказали, «Зимними грезами», состоитъ изъ четырехъ частей, по общепринятой формѣ, и относится къ

выполненным произведением Чайковского; она исполнена была въ обѣихъ столицахъ въ 1868 г., т. е. чрезъ два года послѣ того, какъ задумана была авторомъ, и всѣмъ публикой въ ней привѣтствовался талантливый русскій симфонистъ, въ ней композиторъ сразу обнаружилъ свое мелодическое дарованіе и имѣетъ съ нимъ—глубокое пониманіе оркестра.

Первая двѣ части (Allegro и Adagio) носятъ особыя заглавія: «Грезы зимнею дорогою» и «Угрюмый край, туманный край»; сверхъ же и финалъ названій не имѣютъ. Какъ части съ названіями, такъ и остальныя указываютъ, что предъ глазами автора носилась какія-то картины; композиторъ, очевидно, находился подъ впечатлѣніемъ воспоминаній, и его грезы вполнѣ поэтичны: первую часть слѣдуетъ считать вполнѣ законченной вещью; то же можно было сказать и о финалѣ, если бы нѣкоторая его длинота не требовала сокращенія. Интересенъ въ началѣ финала мотивъ, полный скорби, выраженіе которой автору всегда особенно удается.

Основные мотивы въ Adagio и Scherzo чудесно развиты въ оркестрѣ. Что особенно выдвигаетъ это произведеніе—это духъ, доминирующій въ немъ: духъ этотъ русскій, не въ томъ смыслѣ, что основами для этихъ частей послужили народныя пѣсни (это было бы слишкомъ узкимъ пониманіемъ духа вещи, да развѣ-ли такой талантливый композиторъ, какъ Чайковскій, способенъ былъ ограничиваться заимствованіемъ готоваго матеріала), а русскій по своему характеру, по складу музыкальныхъ мыслей, по способу ихъ передачи. Такую симфонію могъ написать русскій человѣкъ, одаренный чуткою душой, способный чувствовать и страдать... Въ этой симфоніи всѣ части красиво звучатъ; но все же ее нельзя причислить къ chef-d'oeuvre'амъ композитора: слѣдующія его симфоніи богаче фантазіей и колоритомъ и отдѣлены съ большимъ мастерствомъ; авторъ пріобрѣлъ больше навыка и могъ рѣшительнѣе высказаться.

Вторая симфонія (C-moll), посвященная русскому музыкальному обществу въ Москвѣ, была исполнена тамъ въ

1873 г. и удостоилась небывалаго успѣха: въ одинъ сезонъ она исполнялась два раза. Въ ней нашъ композиторъ обнаружилъ всю обширность своего дарованія и замѣчательное оркестровое мастерство. Здѣсь не столько оказывается богатство мелодической изобрѣтательности, сколько талантъ умѣло пользоваться народными мелодіями и разрабатывать ихъ; эта симфонія представляетъ громадный интересъ съ точки зрѣнія блестящей техники. Въ ней Чайковскій весьма удачно подмѣтилъ въ народныхъ пѣсняхъ тѣ обороты ихъ, которые способны легко поддаваться различнымъ гармонизаціямъ.

Роскошное и страстное Allegro, предшествуемое интродукціей, составляетъ вмѣстѣ съ ней одно неразрывное цѣлое; оно состоитъ изъ трехъ темъ: одной медленной, написанной съ народнымъ пошибомъ, и двухъ быстрыхъ, весьма ярко инструментованныхъ. Прелестна и задушевна тема интродукціи, въ которой такъ ярко выражается эстетическій талантъ композитора. Сильнымъ контрастомъ этой части является Andantino marciale (вторая часть) съ ея плавучей мелодіей, идущей въ piano и pianissimo, взятой авторомъ изъ его «Ундины». Если въ первой части легко было замѣтить мастерской рядъ варіацій, то въ этой части слѣдуетъ отмѣтить юморъ.

Скерцо (третья часть) очень оригинально: преобладающій мотивъ выраженъ нисходящими хроматическими гаммами; очевидно, композиторъ находился подъ вліяніемъ Глинки; интересно еще тріо, въ которомъ авторъ также придерживается варіаціонной формы. Въ немъ, какъ и въ маршѣ, Чайковскій опять имѣлъ возможность блеснуть изяществомъ инструментовки. Но особенно эффектенъ финалъ (четвертая часть), написанный снова въ варіаціонной формѣ. Основами для него послужили народная малороссійская пѣсня «Журавель» и оригинальная мелодія, очень плавучая и красивая. Въ этой части симфоніи композиторъ показалъ всю свою талантливость въ области инструментовки и варіаціонной изобрѣтательности. Между варіаціями попадаются

ныя, полныя юмора; очень интересна также въ финалѣ модуляція изъ C-dur въ As-dur; конецъ полонъ движенія, жизни и силы. Эта симфонія еще болѣе первой свидѣтельствуетъ о томъ, что только изъ-подъ пера русскаго композитора могло вылиться подобное произведеніе: только проникнутый духомъ глинкинскаго творчества и основательно знакомый со складомъ народной пѣсни могъ создать подобную симфонію.

Если разсмотрѣнную симфонію, какъ по своему содержанію, такъ и по внѣшнему выраженію, слѣдуетъ назвать русской въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, то *третью симфонію* (D-dur, op. 29), написанную и исполненную въ 1875 году, должно назвать общеевропейской по духу и по формѣ. Это произведеніе по захватывающей глубинѣ мыслей, по неподдѣльному чувству, по блеску музыкальныхъ красокъ, безспорно принадлежитъ къ лучшимъ созданіямъ Чайковскаго. По своему настроенію и страстности, она ближе подходитъ къ характеру шумановскаго творчества; что же касается ея внѣшняго выполненія, то по эффектности, пышности и блеску она должна считаться плодомъ изученія лучшихъ образцовъ новѣйшей французской школы. Въ ней нашъ композиторъ достигъ, кажется, кульминаціоннаго развитія своего таланта. D-dur'ная симфонія, о которой идетъ теперь рѣчь, имѣла громадный успѣхъ не только у насъ, но и въ Нью-Іоркѣ, въ концертѣ филармоническаго общества въ 1879 году.

Все почти произведеніе, за исключеніемъ третьей части (Scherzo) и отчасти финала, проникнуто тою задушевностью и теплотой, которыя находятъ у Чайковскаго прекрасное выраженіе въ широко льющейся мелодіи. Начинается первая часть превосходнымъ похоронымъ маршемъ, переходящимъ впослѣдствіи въ торжественное и широко развивающееся Allegro. Милъ и граціозенъ нѣмецкій вальсъ (alla tedesca) во второй части. Но гдѣ Чайковскій весь отдался во власть своего вдохновенія, это въ Andante elegiaco, въ которомъ слушатель очаровывается чудною меланхолическою мелодіей. Даже у Чайковскаго, этого мелодиста par

excellence, не часто попадаются такія глубокопоэтическія и увлекающія страницы.

Это Andante elegiaco можно причислить къ chef-d'oeuvre'амъ творчества композитора. Впечатлѣніе этихъ страницъ усиливается, благодаря контрасту этой части съ слѣдующей за ней (Scherzo), въ которой первенство надъ мелодіей беретъ оркестровая орнаментика. Если въ Andante слушателя поражаетъ глубина чувства, то въ Scherzo Чайковскій изумляетъ граціей, вкусомъ и изяществомъ инструментовки. Въ финалѣ композиторъ опять переходитъ къ мажорную тональность и заканчиваетъ его ослѣпительнымъ полонезомъ. Въ итогѣ нужно сказать о D-dur'-ной симфоніи, что, несмотря на разрозненность ея частей, она все же объединена общимъ духомъ, духомъ творчества и таланта композитора. Симфонія эта имѣла большой успѣхъ въ Парижѣ, гдѣ она исполнена была въ 1876 г. Это, кажется, было первое произведеніе Чайковскаго, о которомъ серьезно заговорили во французской печати.

F-moll'ная, *четвертая симфонія* (op. 36), написанная въ 1877 году, также какъ и третья, стала популярна не только у насъ: третья часть ея (Scherzo) была исполнена съ громаднымъ успѣхомъ въ одномъ изъ русскихъ концертовъ во время парижской всемірной выставки въ 1878 г., когда она обратила на себя вниманіе французской печати; это же Scherzo было повторено въ Петербургѣ въ симфоническомъ собраніи по требованію всей залы. Но не одно скерцо только составляетъ особую прелесть разматриваемой симфоніи: и остальныя части имѣютъ свои высокія достоинства. При всемъ томъ въ этомъ произведеніи, имѣющемъ всѣ права на вниманіе критиковъ и любовь публики, Чайковскій не стоитъ на высотѣ третьей симфоніи (D-dur); въ ней много остроумія, находчивости, оркестровыхъ эффектовъ и блестящихъ красокъ, но по вдохновенію она уступаетъ третьей. Мы бы сказали, что въ этомъ произведеніи авторъ старался понравиться и, разумѣется, съ избыткомъ достигъ своей цѣли: четвертая симфонія не можетъ не нравиться,

столько въ ней блеска, ума и таланта; это блестящій фейерверкъ, ослѣпляющій роскошью цвѣтовъ и комбинацій.

Въ первой части, основами для которой послужили двѣ темы (одна минорная, а другая мажорная), удаченъ переходъ отъ одной къ другой. Во второй части (Andante) привлекаетъ вниманіе преобладающій въ ней юмористическій характеръ: невольно останавливаетъ на себѣ вниманіе эта черта дарованія Чайковскаго, такъ какъ юморъ вообще одно изъ свойствъ дарованія русскихъ музыкальныхъ авторовъ. Фантастическое и игривое Scherzo, о которомъ выше упомянуто, все почти построенное на pizzicati струнныхъ инструментовъ, производитъ обаятельное впечатлѣніе; въ немъ композиторъ достигъ высшаго мастерства въ этомъ родѣ письма: особенно эффектенъ конецъ этого скерцо, въ которомъ переплетаются всѣ темы: первой части его и двухъ тріо; все Scherzo носитъ характеръ остроумной шутки. Основой финала послужила народная плясовая («Во полѣ березанька стояла»), мастерски разработанная въ варіаціонной формѣ. Къ слову замѣтимъ, что и варіаціонная разработка темъ оригинальныхъ или народныхъ — также одна изъ характеристическихъ чертъ русскаго композиторства.

Пятая симфонія (E-moll, op. 64) исполнена была въ первый разъ въ 1888 г. и почему-то не обратила на себя такого вниманія, какого заслуживаетъ; быть можетъ, это произошло отъ того, что она не такъ ясна, какъ другія его симфоніи; общій характеръ ея, несмотря на обычныя формы, мрачный; надо полагать, что она сочинена композиторомъ послѣ прочтенія какого-нибудь произведенія съ психологической подкладкой; видимо авторъ находился въ угнетенномъ состояніи и придалъ своей симфоніи оттѣнокъ этого состоянія. Особенно замѣчается это настроеніе въ первой части (Andante, Allegro con anima), начинающейся красивымъ вступленіемъ прямо съ изложенія главной темы. Общій колоритъ вступленія, хотя и мягкій, но грустный, элегическаго характера. Эту основную тему можно прослѣдить

на всемъ произведеніи, въ которомъ она появляется, то цѣликомъ, то частями, даже когда авторъ какъ бы старается ее отогнать отъ себя, напр. въ третьей части (Valse).

Въ Allegro первой части—двѣ темы,—одна меланхолическая, другая болѣе свѣтлая. Allegro это полно блеска и захватывающаго оживленія, которое однако постепенно заволакивается безотрадно грустнымъ настроеніемъ основной темы, одѣтой въ суровыя гармоніи: тема эта замираетъ въ самыхъ низкихъ нотахъ фаготовъ. Если въ чемъ-либо и можно упрекнуть автора въ этой части, то развѣ только въ нѣкоторой длиннотѣ ея. Andante cantabile con alcuna licenza, составляющее вторую часть симфоніи, написано въ стилѣ изящнаго романса, которые такой мастеръ былъ писать нашъ композиторъ, съ прекрасною средней частью. Тема первоначально поручена валторнамъ, затѣмъ она переходитъ къ віолончелямъ и все это на фонѣ аккомпанимента скрипокъ; эта часть стоитъ какъ бы особнякомъ въ разматриваемой симфоніи, хотя основная тема входитъ и сюда въ видѣ отрывка. Третью часть составляетъ вальсъ; Чайковскій очень любилъ вальсы и весьма часто ихъ писалъ, не только въ балетахъ, какъ мы это видѣли въ «Лебединомъ озерѣ» ихъ восемь), но и въ операхъ; въ вальсахъ своихъ онъ ближе всего подходитъ къ Шопену въ томъ смыслѣ, что онъ умѣлъ имъ придавать серьезный характеръ: это не танецъ, а нѣкая поэтическая картина, изложенная въ звукахъ; такого же рода и вальсъ, о которомъ мы говоримъ. Вступленіе къ финалу (Andante maestoso. Allegro vivace) построено снова на основной темѣ и выдержано въ полуцерковномъ стилѣ (и это указываетъ, что композиторъ находился подъ впечатлѣніемъ чего-то только что прочитаннаго). Въ Allegro эпизодически введена тема русскаго характера (характеръ этотъ прорывается повсюду у Чайковскаго, за что бы онъ ни брался), но заканчивается это Allegro необыкновенно широко и торжественно, точно композиторъ только къ концу отдѣлался отъ преслѣдовавшаго его гнетущаго состоянія. Обладая безсмертными красотами и боль-

ними достоинствами, пятая симфонія однако уступаетъ по вдохновенію прежнимъ симфоніямъ, хотя мощный талантъ Чайковскаго сказывается и здѣсь во всемъ своемъ блескѣ. Странно, что эта симфонія такъ рѣдко исполняется въ концертахъ.

Шестая симфонія (H-moll) названа авторомъ «патетической» и написана была лѣтомъ прошлаго года, т. е. года, въ которомъ ему суждено было умереть. Мы помнимъ то грустное настроеніе, которое нарило въ залѣ Дворянскаго собранія 6 ноября, когда вторично исполнена была патетическая симфонія, не вполнѣ оцѣненная при первомъ исполненіи подъ управленіемъ самого Чайковскаго. Въ этой симфоніи, ставшей, къ прискорбію, лебединой пѣснью нашего композитора, онъ явился новымъ не только по содержанію, но и по формѣ: вмѣсто обычнаго Allegro или Presto она заканчивается Adagio lamentoso, оставляющимъ слушателей въ самомъ грустномъ настроеніи. Въ этомъ Adagio композиторъ какъ бы прощается съ жизнью: постепенное morendo всего оркестра намъ напомнило знаменитый конецъ «Гамлета»: «The rest is silend»; это Adagio своего рода marche funèbre и должно быть отнесено къ лучшимъ созданіямъ автора «Ромео и Джульетты»; едва-ли можно еще гдѣ-нибудь найти такую потрясающую картину человѣческой печали при видѣ неотразимой смерти, которой необходимо покориться, какъ бы ни было тяжело разстаться съ жизнью...

Особенно ярко значеніе этого Adagio послѣ среднихъ двухъ частей: Allegro con grazia и Scherzo. Allegro съ пластительно граціозной темой и Scherzo, имѣющее собственно своимъ содержаніемъ неожиданный маршъ, разрастающійся къ концу въ грандіозное fortissimo. — являются удивительнымъ контрастомъ послѣднихъ частей, о которой мы сейчасъ говорили; эти части полны жизни и увлеченія: композиторъ точно хотѣлъ показать ими, что и послѣ веселой и бурной жизни наступаетъ все тотъ же конецъ... Обѣ средніе части весьма ясны и хотя симфонія не приурочена ни къ какому случаю и не носитъ никакого громкаго заглавія, т. е. написана

безъ опредѣленной и ясно-формулированной программы, однако музыкальное ея содержаніе говоритъ само за себя. Композиторъ конечно могъ бы ее назвать «Vita et Mors» à la Гуно, но онъ этого не сдѣлалъ, вполнѣ сознавая, что дѣло тутъ не въ названіи и что если картина его будетъ ясна, то всякій ее поиметъ и безъ громкихъ кличекъ. Первая часть состоитъ изъ вступительныхъ Adagio и Allegro non troppo; Adagio довольно грустнаго настроенія, а Allegro — увлекательно и блестяще. Уже первой частью авторъ какъ бы указываетъ содержаніе того, что онъ развернетъ въ такихъ широкихъ и захватывающихъ размѣрахъ въ слѣдующихъ частяхъ своей симфоніи, и въ особенности въ послѣднемъ Adagio, невольно приковывающемъ все вниманіе слушателя. Это Adagio послужило какъ бы «Requiem'омъ» для самого Чайковскаго...

Къ отдѣлу симфоніи слѣдуетъ отнести и «*Манфреда*», въ 1885 году исполнявшагося съ успѣхомъ въ Москвѣ и въ Петербургѣ (въ Павловскѣ, подъ управленіемъ г. Главача). «Манфредъ» названъ авторомъ «симфоніей въ четырехъ *картинахъ*»; названіе нѣсколько оригинальное. Произведеніе это написано на программу, которая настолько любопытна, что позволимъ себѣ ее привести цѣликомъ; сюжетъ заимствованъ изъ драматической поэмы Байрона того же названія, но съ нѣкоторыми отступленіями. Напримѣръ, у Байрона главный герой умираетъ не прощеннымъ, гордымъ, протестующимъ, не признавая надъ собой никакой власти, кромѣ смерти, какъ «царь своихъ желаній»; у Чайковскаго же Манфредъ прощенъ и умираетъ примиренный съ небомъ. Вотъ программа, послужившая канвою нашему композитору.

1) «Манфредъ блуждаетъ въ Альпійскихъ горахъ. Томимый роковыми вопросами бытія, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступномъ прошломъ, онъ испытываетъ жестокія душевныя муки. Глубоко проникъ Манфредъ въ тайны магіи и властительно сообщается съ могущественными адскими силами, но ни онѣ и ничто не

свѣтъ не могутъ дать ему *забвенія*, котораго одного онъ только тщетно ищетъ и проситъ. Воспоминаніе о погибшей Астартѣ, нѣкогда имъ страстно любимой, грызетъ и гложетъ его сердце, и нѣтъ ни границъ, ни конца безпредѣльному отчаянію Манфреда».

Слѣдующія картины носятъ болѣе краткія заглавія, хотя по музыкальному содержанію не только не уступаютъ первой, но, пожалуй, превосходятъ ее: вотъ ихъ названія: 2) «Альпійская фея является Манфреду въ радугѣ изъ брызговъ водопада» (картина нѣсколько вычурная для воспроизведенія ея звуками); 3) «Картина простой, бѣдной, привольной жизни горныхъ жителей» (не говоря уже о согласованіи «бѣдной» съ «привольной» жизнью, нетрудно замѣтить стремленіе сказать въ музыкѣ нѣчто небывалое), и 4) «Подземные чертоги Аримана. Адская оргія. Появленіе Манфреда среди вакханаліи. Вызовъ и появленіе тѣни Астарты. Она возвѣщаетъ конецъ его земныхъ страданій. Смерть Манфреда».

Не вдаваясь въ подробную оцѣнку отдѣльныхъ частей, входящихъ въ составъ «Манфреда», укажемъ еще на два несоотвѣтствія—внутреннее и внѣшнее. Что касается перваго, то оно относится къ идеѣ «Манфреда», не могущей по существу своему быть выраженной въ музыкѣ: никакая философская мысль не поддается музыкальному языку, не имѣющему дѣла съ опредѣленными образами, а лишь доступному описанію *общихъ* настроеній; внѣшнее несоотвѣтствіе является между идеями отдѣльныхъ картинъ. Сопоставимъ хотя бы первую картину со второй или третьей: авторъ посвящаетъ столько же мѣста въ музыкѣ «появленію феи» или «картинѣ бѣдной и привольной жизни горныхъ жителей», сколько міровоззрѣнію Манфреда. Мы разсматриваемъ это капитальное произведеніе, какъ программную вещь, на нашъ взглядъ, менѣе удавшуюся композитору, чѣмъ тѣ произведенія, въ которыхъ онъ не ставитъ своему дарованію никакихъ преградъ въ видѣ текста. Что Чайковскій способенъ дать и прекрасную программную му-

зыку—это онъ доказалъ своими фантазіями, о которыхъ сейчасъ поговоримъ; но нельзя не замѣтить, что наиболѣе удавалась ему музыка все-таки безъ всякаго приложенія въ видѣ программы.

По богатству оркестровыхъ красокъ, употребленныхъ авторомъ для изображенія своего «Манфреда», едва ли еще какое-нибудь произведеніе его можетъ конкурировать съ «Манфредомъ»; здѣсь пущены въ ходъ всѣ разнообразныя музыкальныя краски, и картина дѣйствительно получается грандіозная. Самая богатая по музыкальному содержанію первая часть, гдѣ авторъ далъ свободу чувству отчаянія своего героя; дѣйствительно испытываешь вмѣстѣ съ нимъ «жгучую тоску безнадежности» и «жестокія душевныя муки». Общее скорбное настроеніе замѣчательно выдержано въ этой части; выдѣляется здѣсь любовный эпизодъ,—воспоминаніе объ Астартѣ, нѣкогда любимой Манфредомъ и погубленной имъ. Во второй части интересно обрисованъ фантастическій элементъ, на который, кажется, и было обращено главное вниманіе автора; это удивительно тонкое, прозрачное скерцо, по складу приближающееся къ описанію королевы Мабъ у Берліоза. Слабѣе, по нашему мнѣнію, вышла третья часть, въ которой, видимо, автору хотѣлось быть оригинальнымъ; даже самыя темы, взятыя композиторомъ, какъ-то кажутся неумѣстными для этой блестящей картины; впрочемъ, любопытна здѣсь эпизодически присоединяющаяся мрачная тема, напоминающая о Манфредѣ. Если эта часть нѣсколько ослабляетъ впечатлѣніе, оставляемое первыми двумя, то послѣдняя, напротивъ, только способствуетъ къ его усиленію: здѣсь прелестна тема Астарты, когда Манфредъ вызываетъ ее. Прекрасно выражена и смерть героя, для которой Чайковскій употребилъ, между прочимъ, любимую имъ и неоднократно эксплуатированную тему католической секвенціи—«Dies irae». Въ итогѣ нужно сказать, что «Манфредъ» сплошь превосходно оркестрованъ. Остается только пожалѣть, что авторъ взялся иллюстрировать сюжетъ съ философской подкладкой.

XII.

Другія оркестровыя сочиненія.

а) Фантазіи.

У Чайковскаго есть цѣлый рядъ пьесъ, написанныхъ въ разное время для оркестра; пьесы эти трудно подвести подъ категорію симфоническихъ произведеній, такъ какъ онѣ по формѣ не подходятъ подъ установившееся понятіе о симфоніи; такъ, у него есть увертюры, фантазіи, сюиты и пр. Затрудняясь дать имъ подходящее общее названіе, мы имъ удѣлимъ отдѣльную главу и помѣстимъ вслѣдъ за симфоніями, такъ какъ, во-первыхъ, онѣ также назначены для оркестра, а во-вторыхъ, нѣкоторыя изъ нихъ написаны на программу, слѣдовательно близко соприкасаются съ разсмотрѣннымъ отдѣломъ. Сюда отнесемъ *фантазіи*: «Ромео и Джульетту», «Бурю» и «Франческу да-Римини».

Увертюра къ драмѣ Шекспира «*Ромео и Джульетта*» принадлежитъ къ тѣмъ произведеніямъ ранняго періода дѣятельности нашего композитора, которыми онъ выдвинулся и завоевалъ симпатіи публики и прессы. Если не ошибаемся, эта увертюра исполнялась съ громаднымъ успѣхомъ въ обѣихъ столицахъ уже въ 1867 г. Произведеніе это теперь не имѣетъ предпосланной программы (авторъ ее отбросилъ), но, прослушавъ ее хоть разъ, не трудно увидѣть (кто не знаетъ этой драмы?), какіе моменты трагедіи вдохновили композитора.

Въ первомъ Andante, построенномъ на широкой кантиленѣ религіознаго оттѣнка, не трудно узнать мотивъ Лоренцо; тема эта прекрасно гармонизована въ струнномъ квартетѣ. Нервная и безпокойная тема перваго Allegro несомнѣнно рисовала въ воображеніи композитора борьбу партій Монтекки и Капулетти: вторая часть его, начиная съ dolce, очевидно имѣетъ своимъ предметомъ любовную сцену героевъ трагедіи и выливается въ чудную по вы-

ражению мелодію. Она западаетъ въ душу слушателя. Увертюру вѣнчаетъ Moderato assai, въ которомъ не трудно представить себѣ смерть любовниковъ.

«Ромео и Джульетта» принадлежитъ къ chef-d'oeuvre'амъ произведеній Чайковскаго; въ ней соединились неподдѣльный пафосъ, вдохновеніе, богатство мелодическихъ рисунковъ и инструментовка, стоящая выше всякихъ похвалъ. Чайковскій въ этой увертюрѣ, имѣющей своимъ содержаніемъ только нѣсколько моментовъ трагедіи, сказалъ гораздо болѣе, по нашему, чѣмъ композиторы, бравшіеся за этотъ сюжетъ для цѣлой оперы (Вакаи и Беллини, Гуно и др.). Правда, у него эти моменты являются отрывочными, но каждый изъ нихъ поразитъ поражаетъ талантомъ и мастерствомъ. Немудрено, что эта вещь не сходитъ съ репертуара уже болѣе двадцати лѣтъ; она всегда и вездѣ будетъ имѣть успѣхъ. «Ромео и Джульетта» одинъ изъ лучшихъ лавровъ въ вѣнкѣ Чайковскаго.

Курьезно, что извѣстный вѣнскій критикъ Ганслікъ относится крайне сурово къ этому поэтическому произведенію; онъ находитъ, напр., что Allegro (H-moll) должно представлять поминки съ выпивкой и кулачной дракой; критику даже мерещатся удары кнута. Что же касается Des-dur'ной второй темы этого Allegro, то она напоминаетъ ему почему-то скрипъ лезвія ножа по тарелкѣ (?!) Надо полагать, что знаменитый Ганслікъ былъ въ особенно игривомъ настроеніи, когда писалъ свою статью объ этомъ chef-d'oeuvre'ѣ нашего композитора («Concerte. Componisten und Virtuosen»). Мы еще встрѣтимся съ такимъ же дикимъ мнѣніемъ этого «знаменитаго» критика ниже.

Въ бумагахъ покойнаго композитора найденъ былъ дуэтъ для тенора и сопрано на мотивы изъ разсматриваемой увертюры. Оркестровалъ этотъ дуэтъ профессоръ московской консерваторіи г. Танѣевъ. Исполненный недавно въ одномъ изъ концертовъ въ залѣ дворянскаго собранія, названный дуэтъ не особенно понравился. Любопытно, что человѣческіе голоса не придаютъ этимъ мотивамъ (темы взяты

прямо изъ увертюры) той нѣжности, которой достигаютъ здѣсь инструменты (скрипки и арфы).

Фантазія «*Буря*» (ор. 18), написанная на программу г. Стасова и ему же посвященная, также принадлежитъ къ первымъ произведеніямъ композитора и также пользуется вездѣ большимъ успѣхомъ. Исполненная въ одномъ изъ концертовъ во время парижской всемірной выставки въ 1878 г., «Буря» пріобрѣла обширное распространеніе въ Западной Европѣ. Сюжетомъ для нея также послужила извѣстная драма Шекспира. Вотъ текстъ программы: «Море. Волшебникъ Просперо посылаетъ повинующагося ему духа Аріеля произвести бурю, жертвой которой дѣлается корабль, везущій Фердинанда. Волшебный островъ. Первые робкіе порывы любви Миранды и Фердинанда. Аріель. Калибанъ. Влюбленная чета отдается торжествующему обаянію страсти. Просперо сбрасываетъ съ себя силу волшебства и покидаетъ островъ. Море». Вотъ вся программа.

Какъ фантастическій элементъ, такъ и всѣ детали, входящія въ этотъ текстъ, не говоря уже о дѣйствующихъ лицахъ, воспроизведены въ музыкальномъ отношеніи безподобно. Особенно характерно очерчены Аріель съ его воздушной, прозрачной темой, сопровождаемой великолѣпнымъ аккомпанементомъ. Нужно-ли много говорить о любовномъ дуэтѣ Фердинанда и Миранды? О той увлекательно-поэтической мелодіи, съ неподражаемыми образами которой мы уже знакомы по другимъ произведеніямъ Чайковскаго. Какая чарующая мелодія и сколько трогающей граціи въ ней! Сцена бури обрисована мастерской рукой; особенно эффектенъ конецъ ея, порученный низкимъ аккордамъ тромбона и изображающій еще не улегшееся движеніе въ глубинѣ моря. Не станемъ повторять о замѣчательной инструментовкѣ всего произведенія, отличительной особенностью которой является разнообразіе оркестровыхъ эффектовъ. «Буря», также какъ и «Ромео и Джульетта», должна быть причислена къ совершеннѣйшимъ сочиненіямъ Чайковскаго,

въ которыхъ внѣшняя форма оспариваетъ первенство у музыкальнаго содержанія.

Совершенно въ другомъ родѣ изображена любовь въ другой его фантазіи «*Франческа да-Римини*», сюжетомъ для которой послужилъ извѣстный эпизодъ изъ дантовской «Божественной комедіи»; но здѣсь, какъ извѣстно, описывается несчастная любовь, окончившаяся ужасной смертью влюбленныхъ, Франчески да-Римини и брата ея мужа. Паоло, осужденныхъ вѣчно носиться обнявшись въ вихрѣ. Здѣсь авторъ имѣлъ возможность нарисовать картину адскаго вихря, въ которомъ носятся грѣшники второго круга дантова ада. Хотя программа и не предпослана композиторомъ, какъ въ «Ромео и Джульеттѣ», однако фантазія эта несомнѣнно написана на программу, но такъ удачно, что вдохновеніе композитора нисколько не было стѣснено деталями, и онъ свободно могъ предаться обрисовкѣ носившихся предъ его глазами образовъ.

«Франческа да-Римини» (ор. 32) обошла не только Европу, гдѣ она произвела фуроръ, не говоря уже о Россіи (въ Парижѣ, Берлинѣ, Брюсселѣ и другихъ музыкальныхъ центрахъ), но проникла и въ Америку, въ Нью-Іоркъ. И это произведеніе, по ясности изложенія, несмотря на сложность красокъ, требовавшихся для изображенія ада, по безподобнымъ мелодіямъ и по ширинѣ вдохновенія, должно считаться однимъ изъ выдающихся, одними изъ тѣхъ, которыя упрочиваютъ имя автора на долгія времена. У Чайковскаго особенное дарованіе говорить ясно и доступно всякому, даже не музыканту.

Несмотря на свои слишкомъ большой объемъ (одинъ изъ крупныхъ недостатковъ разсматриваемаго произведенія), фантазія эта отъ начала до конца слушается съ интересомъ; картины смѣняются картинами, и слушатель все время очарованъ съ одной стороны стихійной силой, съ которой авторъ изобразилъ адскую бурю и вихрь, въ которомъ кружатся грѣшники, а съ другой стороны—глубоко захватывающимъ мотивомъ влюбленныхъ. На всемъ про-

изверженіи лежитъ какой-то мрачный, безотрадный тонъ, сразу переносящій въ фантастическую сферу. Композиторъ съ первыхъ звуковъ уже овладѣваетъ слушателемъ, и онъ все время находится подъ обаятельнымъ вліяніемъ его таланта. Казалось бы, что для изображенія бури уже исчерпаны всѣ средства композиторами (кто только изъ нихъ не описывалъ бури: но Чайковскій съумѣлъ и здѣсь сказать нѣчто свое, самостоятельное и оригинальное. Неисчерпаемый источникъ вдохновенія и богатства мелодіи и техники!

Мы бы, однако, указали, какъ на недостатокъ во второй части фантазіи, на основную тему, составляющую почти повтореніе аріи Ленскаго изъ «Евгенія Онѣгина» и мало идущую къ изображенію данновскихъ героевъ. Но этотъ недостатокъ искупается столькими достоинствами, что о немъ скоро забывается. «Буря» написана въ теченіе одного только мѣсяца.

Къ этому же типу произведеній должна быть отнесена написанная Чайковскимъ сравнительно недавно и увертюра-фантазія «*Гамлетъ*». Не вдаваясь въ оцѣнку отдѣльныхъ деталей этого произведенія, имѣющаго свои достоинства, какъ по мелодикѣ, такъ и во внѣшней отдѣлкѣ, необходимо сознаться, что въ немъ, какъ и въ «Манфредѣ» темами для обоихъ выбраны такія большія глуха, какъ разочарованіе и сомнѣніе), нашъ композиторъ не могъ дать такихъ ясныхъ музыкальныхъ образовъ, какіе мы привыкли встрѣчать въ другихъ его трудахъ. Сюжеты съ философской подкладкой не могутъ быть переведены на музыкальный языкъ: чѣмъ глубокомысленнѣе захочетъ быть композиторъ въ такихъ случаяхъ, тѣмъ туманнѣе будетъ его музыкальное изложеніе, и тѣмъ скучнѣе будетъ само произведеніе. Такое впечатлѣніе оставляетъ и «Гамлетъ», въ которомъ можно выдѣлить три темы: одну, носящую мрачный колоритъ и служащую характеристикой главнаго героя, другую—нѣжную и граціозную, въ которой слѣдуетъ видѣть образъ Офеліи, а третью—маршеобразную. Оркестровано произведеніе густо и производитъ шумливое впечатлѣніе.

б) Сюиты.

Къ циклу оркестровыхъ произведеній относятся еще четыре *сюиты*, *увертюры*, *марши*, *серенада* и друг. Разумѣется, нѣтъ возможности говорить подробно объ *всѣхъ* произведеніяхъ нашего композитора въ бѣгломъ очеркѣ его музыкальной дѣятельности, хотя каждое изъ нихъ и заслуживаетъ этого.

Первая сюита (op. 43),—о которой одинъ изъ извѣстныхъ берлинскихъ критиковъ отзывался въ «Musicalisches Wochenblatt», какъ объ «оригинальномъ, блестяще инструментованномъ произведеніи геніальнаго русскаго композитора, вызывающемъ уваженіе къ его знанію дѣла и долженствующемъ стать любимою пьесой всѣхъ хорошихъ оркестровъ», — состоитъ, по обычаю этого рода сочиненій, изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ частей, ничѣмъ между собой не связанныхъ. Но тутъ интересъ не въ искусномъ сцѣпленіи этихъ частей; напротивъ, каждая часть составляетъ отдѣльную законченную вещь. Сюита эта произвела фуроръ на художественно-промышленной выставкѣ 1882 г. въ Москвѣ.

Въ составъ ея входятъ: интродукція и фуга, divertimento, andante, маршъ, скерцо и гавотъ. И въ этомъ произведеніи Чайковскій выказалъ себя вполнѣ русскимъ композиторомъ, не только тѣмъ, что ввелъ малороссійскую тему въ andante, но и тѣмъ еще, что придалъ юмористическій характеръ своей «фугѣ». Скерцо авторъ писалъ, очевидно, находясь подъ вліяніемъ глинкинской лезгинки. Что же касается остальныхъ частей—divertimento, марша и гавота, то первой вещи придалъ испанскій характеръ: «marche miniature», на нашъ взглядъ, слабѣе остальныхъ частей, и за исключеніемъ оркестровки, которою, впрочемъ, отличаются и всѣ остальныя части, въ особенности «фуга»,— «маршъ» этотъ ничего не прибавилъ къ суммѣ прелестей этого произведенія, и такъ какъ здѣсь каждая часть является самостоятельной и нисколько не обусловленной остальными,

го марш этот мог бы и не исполняться. Пьеса к тому же выиграла бы и в том отношении, что она слишком длинна.

В смысл соразмѣрности частей и отсутствія излишества *Вторая сюита* (ор. 53), состоящая только изъ пяти частей «игры звуковъ», «вальса», «юмористическаго скерцо», «сновъ ребенка» и «цыганской пляски», можетъ служить образцомъ этого рода письма. Разматриваемая сюита, также какъ и первая, уже давно отвоевала себѣ выдающееся мѣсто въ программахъ симфоническихъ концертовъ. Несмотря на свою форму, повидимому, не допускающую большихъ размѣровъ отдѣльныхъ частей, сюиты Чайковскаго отличаются такой техникой, такой замѣчательной тематической разработкой — онъ сумѣлъ вложить столько ума и таланта въ отдѣлку основныхъ темъ, что онѣ долго еще будутъ служить приманкой для слушателей и предметомъ восторговъ для спеціалистовъ. Онъ выдвинулъ свои сюиты на степень классическихъ образцовъ.

У Чайковскаго часто встрѣчаются двѣ особенности, продуцируемыя имъ почти во всѣхъ оркестровыхъ произведеніяхъ: это введеніе русской мелодіи, оригинальной или народной, и юморъ. Такъ, во второй сюитѣ мы находимъ «юмористическое» скерцо; далѣе, почти въ каждой части этой «сюиты» попадается русскій мотивъ, такъ что авторъ могъ бы смѣло назвать ее русской. «Сны ребенка», какъ и слѣдуетъ ожидать, носятъ мечтательно-поэтическій характеръ. Мы не говоримъ уже объ инструментовкѣ, о той части современной музыкальной техники, въ которой нашъ композиторъ давно уже слыветъ мастеромъ; и здѣсь слѣдуетъ отдать дань удивленія умѣнью пользоваться эффектами и разнообразію пріемовъ.

Еще совершеннѣе по формѣ и по мысли *Третья* его *сюита* (ор. 55), заключающая въ себѣ меньше частей (всего четыре) и больше разнохарактерныхъ элементовъ. Начинается она увлекательной *элегіей*, одной изъ тѣхъ очаровательныхъ темъ, на которыя такъ способенъ былъ

элегическій талантъ Чайковскаго; точно подъ вліяніемъ этого настроенія вылился слѣдующій за ней *меланхолическій вальсъ* съ выраженіемъ безнадежно-скорбнаго чувства, охватывающаго слушателя (удивительная способность покорять!). Но вотъ композиторъ переходитъ къ другому настроенію: *скерцо*, то грандіозное и воинственное, то шутливое и юмористическое, переноситъ васъ совершенно въ иной міръ. Въ довершеніе разнообразія авторъ заканчиваетъ это произведеніе темой съ варіаціями; особенно эффектенъ полонезъ, замыкающій рядъ варіацій. Эта сюита должна считаться лучшей изъ всѣхъ остальныхъ. Гибкость таланта, которому одинаково доступны различные роды произведеній, мелодическій даръ котораго не замѣняетъ никакая ученость и трактаты, чувство красоты и врожденный вкусъ, всегда выдѣляющіе художника-поэта, индивидуальность художественныхъ взглядовъ и, наконецъ, національность, всегда пробивающаяся у Чайковскаго, за какую бы форму онъ ни взялся,—всѣ эти качества какъ бы соединились въ разсматриваемыхъ сюитахъ и выдвигаютъ ихъ на первый планъ между его многочисленными сочиненіями.

Послѣдняя его сюита, *четвертая*, названа «Моцартіана» и появилась въ 1887 г., т. е. въ годовщину столѣтія «Донъ-Жуана». Чайковскій всегда былъ поклонникомъ Моцарта и не удивительно, что онъ захотѣлъ выразить чѣмъ-либо по этому случаю свое уваженіе къ безсмертному автору «Донъ-Жуана», «Свадьбы Фигаро» и «Волшебной флейты». Для этого нашъ композиторъ взялъ четыре разнохарактерныя фортепіанныя пьесы Моцарта, оркестровалъ ихъ и составилъ изъ нихъ сюиту; выборъ его палъ на жигу D-dur, менуэтъ той же тональности, извѣстный хоръ «Ave verum», изъ котораго Листъ сдѣлалъ фортепіанное переложеніе, и наконецъ тему съ варіаціями G-dur; «Моцартіана» такимъ образомъ состоитъ изъ четырехъ частей; исполнена была она и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ. Несмотря на очаровательный оркестровый нарядъ, какой съумѣлъ придать этимъ пьесамъ чуткій талантъ Чайковскаго, нельзя однако ска-

лать, чтобы задача эта была выполнена безукоризненно: есть пьесы, неподдающіяся оркестровымъ краскамъ; къ такимъ относятся выбранныя Чайковскимъ для своей сюиты, за исключеніемъ впрочемъ: «Ave verum» (молитвы), производящей болѣе цѣльное впечатлѣніе; остальныя пьесы оказались слишкомъ эфирными для какого бы то ни было замѣтнаго костюма. Во всякомъ случаѣ среди сюитъ нашего композитора «Монархіана», какъ pièce d'occasion, должна занимать послѣднее мѣсто, несмотря на всѣ свои достоинства въ смыслѣ обработки.

в) Разныя пьесы.

Разнообразіемъ оркестровыхъ эффектовъ отличаются даже тѣ изъ произведеній, которыя носятъ на себѣ всѣ признаки такъ называемыхъ pièces d'occasion; возьмемъ въ примѣръ хотя бы его «торжественную увертюру», называемую «*1812 годъ*» (op. 49), которую авторъ очевидно написалъ на скорую руку и при этомъ не чувствовалъ того прилива вдохновенія, какое обыкновенно охватываетъ художника, когда онъ предается всецѣло извѣстной идеѣ, вызывающей въ его фантазіи извѣстные образы, облекаемые имъ въ яркія краски. На случайность этой увертюры указываетъ не только время ея появленія, совпадающаго съ освященіемъ храма Спасителя, но и тѣ анахронизмы, которые встрѣчаются въ самомъ произведеніи.

И, несмотря на всѣ условія, при которыхъ создался «1812-й годъ», увертюра эта поражаетъ мастерской отдѣлкой мотивовъ, умѣлымъ голосоведеніемъ, знаніемъ инструментовъ (въ ней, кромѣ струннаго оркестра, участвуетъ еще военный), словомъ, во всемъ виденъ человѣкъ, царствующій надъ оркестромъ. Увертюра, какъ мы выше сказали, называется «торжественной»; слѣдовательно, композиторъ могъ смѣло пустить въ оборотъ все, придающее цѣлому блескъ и помпезность,—и онъ дѣйствительно воспользовался всѣми

средствами новѣйшаго оркестра, не позабывъ даже о колоколахъ. Произведеніе вышло нѣсколько шумнымъ, но здѣсь цѣль оправдываетъ средства: увертюра достойна названія «торжественной» въ полномъ смыслѣ этого слова, но только по формѣ, а не по идеѣ.

Имѣя въ виду событія двѣнадцатаго года, композиторъ вводитъ французскій и русскій національные гимны, какъ символы этихъ двухъ воюющихъ государствъ; но для характеристики перваго онъ употребляетъ «марсельезу», запрещенную Наполеономъ I, слѣдовательно не имѣвшую мѣста въ обрисовываемую эпоху, а для характеристики нашего отечества композиторъ употребляетъ мотивъ «Боже, царя храни», какъ извѣстно, написанный Львовымъ въ 1833 году, слѣдовательно, неизвѣстный еще во время отечественной войны. Далѣе, чтобы пріурочить какъ-нибудь эти основныя темы къ событію дня, къ освященію храма Спасителя, композиторъ прибавилъ въ началѣ молитву, которая при концѣ повторяется при слияніи двухъ оркестровъ. Молитва интересна, а оркестровка и разработка всѣхъ мотивовъ изумительны, и все же нельзя не замѣтить бѣлыхъ нитокъ, которыя проходятъ чрезъ всю увертюру. Правда и то, что для художника историческая истина необязательна и служитъ только подспорьемъ для его собственныхъ цѣлей...

Къ разряду произведеній такого рода, въ которыхъ авторъ или платитъ дань переживаемой имъ эпохѣ, или же на которыя слѣдуетъ смотрѣть, какъ на удачное упражненіе на заданную тему, относятся еще: «Коронаціонный маршъ» (заглавіе само указываетъ причину его появленія), «Тріумфальная увертюра на датскій народный гимнъ» («Ouverture triomphale sur l'hymne national danois»), одно изъ произведеній ранняго періода творчества Чайковскаго, исполненное въ Москвѣ при посѣщеніи нашей первопрестольной принцессою Дагмарою, «Славянскій маршъ на народно-славянскія темы», также игранный въ Москвѣ во время войны 1877—1878 гг. и вызванный этимъ событіемъ, и др. Для нашей или по-

статочно было остановиться на одномъ образчикѣ произведеній этого типа.

Во всѣхъ ихъ видѣвъ великій знатокъ оркестра, прекрасный контрапунктистъ, рѣдкій гармонизаторъ, умно распоряжающійся своими знаніями; но во всякомъ случаѣ всѣ перечисленныя произведенія не принадлежатъ къ тѣмъ, на которыхъ обыкновенно зиждется слава великаго художника; это, повторяемъ еще разъ, дань современника переживаемымъ имъ событіямъ. Разумѣется, чѣмъ выше стоитъ художникъ, тѣмъ значительнѣе и интереснѣе, хотя бы съ одной технической точки зрѣнія, его pièces d'occasion; если смотрѣть съ этой точки зрѣнія на разбираемый отдѣлъ произведеній, то всѣ названныя сочиненія блещутъ изяществомъ формы и красотою употребляемыхъ композиторомъ оркестровыхъ средствъ.

Неоднократнымъ посѣщеніямъ композиторомъ Италіи, этой колыбели мелодіи и пѣнія, мы обязаны существованіемъ великолѣпной оркестровой вещи, написанной попурибразно и составленной изъ народныхъ итальянскихъ мотивовъ; мы говоримъ объ «*Итальянскомъ капричіо*» (op. 35), возбудившемъ въ свое время столько разнорѣчивыхъ мнѣній въ печати; въ то время какъ одни находили эту вещь «грубой садовой музыкой», другіе были подкуплены удивительно изящной и тонкой отдѣлкой оркестровыхъ эффектовъ. Подобно Глинкѣ, подарившему насъ «Арагонскою хотой» и «Ночью въ Мадридѣ» (плодъ пребыванія его въ Испаніи 1845—1847 гг.),—и Чайковскій не могъ не прельститься оригинальной красотой итальянскихъ народныхъ напѣвовъ.

Произведенія, состоящія обыкновенно изъ нѣсколькихъ разнородныхъ мотивовъ, никакой внутренней связью не объединенныхъ и только по духу и характеру принадлежащихъ одной народности, не требуютъ отъ композитора ничего, кромѣ умѣнья придать имъ общую окраску и обработать ихъ для оркестровыхъ голосовъ. Не трудно убѣдиться, хоть разъ прослушавъ въ оркестровомъ испол-

пеніи «Итальянское каприччіо», что нашъ талантливый оркестраторъ сдѣлалъ изъ этихъ немудреныхъ мотивовъ нѣчто граціозное, въ высшей степени изящное, которое всегда подкупитъ слушателя своими простыми, но очаровательными эффектами, полными жизни и энергіи. Особенно красива вторая тема, исполняемая въ терціяхъ духовыми инструментами; выборъ темъ вообще очень удаченъ (итальянцы съ этимъ несогласны), а блескъ оркестровыхъ красокъ придаетъ этому попури характеръ концертной вещи, каковою это «Каприччіо» уже давно сдѣлалось, судя по его успѣху повсюду.

Заключимъ группу оркестровыхъ сочиненій «*Серенадой для струнныхъ инструментовъ*» (ор. 48), произведеніемъ, составляющимъ плодъ непосредственнаго творчества и ставящимъ нашего композитора на ряду съ первоклассными творцами. Главныя достоинства этой серенады, не говоря уже о поразительной техникѣ, этомъ постоянномъ и неизмѣнномъ спутникѣ сочиненій Чайковскаго, это — удивительная красота основныхъ темъ, на которыхъ построена каждая часть, и затѣмъ образцовое голосоведеніе. И здѣсь Чайковскій, какъ онъ это часто дѣлаетъ, вводитъ въ финалъ русскую тему, придающую всему произведенію особенную красоту; прекрасна и вторая часть — вальсъ: тема его красива и одна изъ удачнѣйшихъ между употребленными композиторомъ темами для вальсовъ, которыхъ у него вообще, какъ мы видѣли, не малое количество.

Чарующее впечатлѣніе производитъ на слушателя третья часть (элегія): какою теплотою и задушевностью дышатъ эти чудныя страницы! Эта часть «Серенады», по роскошной темѣ, принадлежитъ къ chef-d'oeuvre'амъ его музы. Слабѣе намъ кажется во всей серенадѣ первая часть. Въ общемъ же—она написана съ большимъ талантомъ: въ ней много подвижности и внутренней силы, и на ряду съ «фантазіями» и симфоніями она составляетъ одну изъ крупныхъ жемчужинъ между оркестровыми произведеніями Чайковскаго.

XIII.

Камерная и концертная музыка.

Переходя къ *камерной* и *концертной* музыкѣ, въ области которыхъ Чайковскій далъ такое большое количество произведеній, намъ приходится дѣлить ихъ на группы, чтобы какъ-нибудь ориентироваться въ этой массѣ.

Въ квартетной музыкѣ, мало культивируемой нашими композиторами, за исключеніемъ А. Г. Рубинштейна, Чайковскій является также чисто русскимъ композиторомъ, часто прибѣгающимъ къ народной пѣснѣ, которой онъ придаетъ художественную отдѣлку; какую бы форму письма Чайковскій ни пробовалъ, онъ вездѣ примѣняетъ западно-европейскую форму къ народной мелодіи, обогащая въ этомъ отношеніи европейскую литературу интереснымъ матеріаломъ. Квартетная музыка, какъ извѣстно, принадлежитъ къ наиболѣе классической категоріи музыкальнаго письма; казалось бы, здѣсь нѣтъ мѣста русской народной пѣснѣ; но нашъ композиторъ умѣетъ придавать и народному напѣву классическій образъ.

Къ крайнему сожалѣнію, имѣются всего только три квартета, написанные Чайковскимъ и принадлежащіе сравнительно къ раннимъ произведеніямъ его. *Первый квартетъ* (D-dur. op. 11) относится по времени приблизительно къ 1872 г. и исполнялся, также какъ и остальные, не только у насъ, но и за границей; объ успѣхѣ его распространяться не станемъ: онъ понятенъ самъ собой. Именно въ камерной музыкѣ, требующей отъ композитора абстрактнаго творчества, такъ какъ тутъ рѣчи не можетъ быть ни о программахъ, вдохновляющихъ пишущаго, ни о желаніи вліять на массу слушателей (музыка эта обыкновенно назначается для небольшого кружка), и сказывается истинный, вдохновенный музыкантъ.

Предоставленный одной лишь своей фантазіи, безъ всякаго вліянія извнѣ, композиторъ черпаетъ все свое про-

изведеніе изъ чистаго источника вдохновенія. Только въ подобныхъ произведеніяхъ узнается композиторъ, способный сказать свое «слово» и имѣть вліяніе на свою литературу; въ этомъ смыслѣ мы и сказали, что Чайковскій народный, т. е. національный композиторъ: его квартеты служатъ лучшимъ тому доказательствомъ. Такъ, разматриваемый квартетъ, заключающій въ себѣ четыре части, имѣя установившуюся форму, по духу своему — чисто русское произведеніе. Каждая изъ частей этого квартета богата русскою мелодіей. Возьмите хотя бы Andante его (2-я часть), развѣ вы не слышите русскую мелодію съ народнымъ оттѣнкомъ? Какъ хорошъ второй мотивъ его, аккомпанируемый pizzicato на віолончели; недаромъ это Andante cantabile аранжировано въ столькихъ видахъ (см. перечень произведеній op. 11).

Удивительно поэтично и изящно Scherzo этого квартета (третья часть); но именно шутливо и игриво, что, въ сущности говоря, составляетъ рѣдкое явленіе въ творчествѣ Чайковскаго, болѣе склоннаго къ элегическому настроенію. Эта часть еще болѣе выигрываетъ вслѣдъ за Andante, являясь контрастомъ не только по содержанію и формѣ, но и по выдержанному настроенію: особенно эффектно тріо этого скерцо. О технической сторонѣ дѣла мы уже говорить не станемъ, а лишь отмѣтимъ удивительную ясность изложенія, доминирующую надъ всѣмъ произведеніемъ. Первая часть и финалъ, имѣя свои музыкальныя достоинства, теряютъ въ сопоставленіи съ средними двумя частями.

Второй струнный квартетъ (F-dur, op. 22) по музыкальнымъ достоинствамъ долженъ быть поставленъ рядомъ съ *третьей симфоніей*, хотя во внѣшней структурѣ его авторъ видимо поддался вліянію современныхъ требованій вычурности. Въ первыхъ двухъ частяхъ композиторъ слишкомъ старался, если такъ позволено выразиться, бить на эффектъ. Рядомъ съ мотивами, проникающими въ душу, составляющими ядро обѣихъ частей и покупающими по обыкновенію своей теплотой, бросаются въ

глаза и нѣкоторая вычурность ихъ наряда. Напримѣръ, ритмъ 3-й части (скерцо), построенной на прекрасномъ мотивѣ въ трехъ, совершенно, кромѣ средней части, написанной въ трехдольномъ ритмѣ. Зато третья часть, Andante, поражаетъ трагическимъ пафосомъ и мощью; тѣмъ сильнѣе контрастъ этой части съ финаломъ. Первымъ мотивомъ для которого послужило живое увлекательное и бойкое болеро, неожиданно превращающееся въ фугу. Въ этомъ квартетѣ композиторъ выказалъ все свое остроуміе въ области техники, не желающей уступить первое мѣсто богатству его музыкальныхъ идей.

Не уступаетъ, если не превосходитъ, по своимъ рѣзкимъ качествамъ, второму квартету — *третій* (Es-moll. op. 30). Квартетъ этотъ написанъ вскорѣ послѣ смерти профессора Московской консерваторіи по классу скрипки, Лауба, памяти котораго онъ и посвященъ композиторомъ; произведеніе это появилось въ свѣтъ въ 1876 г. Въ первой части авторъ ввелъ рѣдко допускаемое въ квартетъ скрипичное solo, какъ бы напоминая этимъ о художникѣ, которому посвященъ квартетъ. Превосходная нѣжная кантилена, она изъ тѣхъ, на которыя способенъ одинъ Чайковскій въ своихъ лирическихъ изліяніяхъ, составляющихъ, какъ мы уже сказали, характерную черту его дарованія, легла въ основу первой части.

Даже въ скерцо, въ эту пикантную и игривую часть квартета, композиторъ вноситъ чудную среднюю часть (trio) съ мелодіей, полной слезъ и отчаянія; по наибольшей интенсивности достигаетъ это настроеніе въ Andante funebre e doloroso, носящемъ религіозный характеръ: композиторъ изливаетъ свою скорбь въ чудныхъ звукахъ, оставляющихъ неизгладимое впечатлѣніе; особенно поразительна мелодія въ среднемъ этого Andante. Финалъ живъ и эффектенъ. Замѣчательная благозвучность и поэтическая оболочка, въ которую Чайковскій умѣетъ облекать свои мысли, — вотъ главныя достоинства его квартетовъ вообще, а третьяго въ особенности: видимо, все это произведеніе вылилось неко-

средственно подъ вліяніемъ охватившей все существо композитора скорби. Нигдѣ не видно и слѣдовъ вымученной, высиженной работы,—такъ все написано пластично, искренно и пѣвуче.

Подъ такимъ же впечатлѣніемъ написано его *фортепіанное тріо* (ор. 50), на заглавномъ листѣ котораго находимъ слова: «Памяти великаго артиста»; не трудно догадаться по времени появленія этого произведенія, что рѣчь здѣсь идетъ не только о «великомъ артистѣ» Н. Г. Рубинштейнѣ, но и о другѣ и товарищѣ, если принять въ соображеніе глубокопрочувствованныя мелодіи этого тріо. Мы уже выше сказали, что директоръ московской консерваторіи, Николай Григорьевичъ Рубинштейнъ, имѣлъ значительное вліяніе на талантъ нашего композитора; въ немъ Чайковскій лишился не только товарища по консерваторской каѳедрѣ, преданнаго друга, но и человѣка, которому онъ въ большой степени обязанъ былъ своею популярностью. Стоя во главѣ консерваторіи и Русскаго музыкальнаго общества въ Москвѣ, покойный Рубинштейнъ распространялъ произведенія Чайковскаго, играя ихъ публично или же дирижируя оркестромъ.

Неудивительно поэтому, что потеря такого близкаго сердцу композитора человѣка вызвала это «фортепіанное тріо», которое можетъ быть названо по всей справедливости элегіей въ звукахъ. Значительная роль въ этомъ тріо отведена фортепіано, инструменту, которымъ такъ безподобно владѣлъ покойный, соединяя въ своей игрѣ энергію и нѣжность, силу и мягкость, при глубокомъ и своеобразномъ пониманіи исполняемаго. Мы говоримъ объ этихъ рѣдкихъ качествахъ покойнаго артиста потому, что фортепіанная партія разсматриваемаго «тріо» такъ написана, что она должна напомнить слушателю манеру игры покойнаго Н. Г. Рубинштейна.

«Тріо» начинается съ «pezzo elegiaco», для выраженія котораго композиторъ нашелъ сердечную, вполнѣ элегическую, какъ и названіе показываетъ, мелодію; даже у Чай-

ковскаго между мелодіями этого рода, на которыя онъ такой великій мастеръ, ей принадлежитъ первое мѣсто, если только возможно сравнивать ихъ между собой. Эта мелодія — основа всего произведенія; она же снова появляется въ концѣ «тріо», какъ бы говоря слушателю, что скорбь эта безконечна, потеря невознаградима... Вторая часть состоитъ изъ темы и варіацій. Это не обыкновенныя варіаціи, которыя являются только украшеніями основного мотива, а цѣлыя пьесы, отдѣльныя, самостоятельныя, только построенныя на одной и той же темѣ. Съ образчикомъ подобнаго мастерскаго письма нашего композитора мы познакомимся ниже, при обзорѣ пьесъ, написанныхъ для одного фортепіано (ор. 21).

Въ составъ варіацій (числомъ, кажется, десять) входитъ туго поддающаяся объясненію смѣсь музыки всевозможнаго характера: здѣсь слышатся итальянская кантилена, мазурка, вальсъ, тренакъ и др. Но между всѣми этими отдѣльными пьесами, связанными одной общей темой, выдается, если не ошибаемся, девятая варіація: въ ней на фонѣ минорныхъ аккордовъ и арпеджіи, изображающихъ душевное волненіе, выдѣляются жалобныя фразы скрипки и віолончели; эти два инструмента, сначала порознь, а затѣмъ сливаясь вмѣстѣ, буквально стонутъ и рыдаютъ.... Сильнѣе этого Чайковскій нигдѣ не выражалъ чувства скорби. Если бы не выпесказанная смѣсь, мѣняющая настроеніе слушателей, повидимому, безъ необходимаго мотива, эта часть должна была бы считаться лучшимъ произведеніемъ изъ когда-либо написанныхъ композиторомъ.

Финалъ, который невольно теряетъ при сопоставленіи его со второй частью, состоитъ изъ мотива первой части, русской пѣсни и похороннаго марша. Любопытно здѣсь унисонное пѣніе скрипки и віолончели при аккордахъ фортепіано (нѣсколько похожее на девятую варіацію). Похоронный маршъ торжественъ и скорбенъ, какъ того требуетъ общее настроеніе этого «тріо». Именно камерная и концертная музыка—его настоящее призваніе; здѣсь, а не въ операхъ, онъ стоитъ такъ недосягаемо высоко.

Въ концертахъ, написанныхъ для фортепіано съ оркестромъ, Чайковскій держится теоріи равенства: у него фортепіано не является лишь инструментомъ, на которомъ удобнѣе проявлять всевозможныя виртуозныя въ то время, какъ оркестру поручена главная роль; также нельзя сказать, чтобы оркестровыя силы являлись у него лишь аксессуарами главной роли, отданной фортепіано, или же только его аккомпаніаторомъ; его произведенія для фортепіано съ оркестромъ (ихъ сравнительно немного) носятъ особенный характеръ: онъ предоставляетъ каждому изъ нихъ выражаться своимъ собственнымъ языкомъ и употреблять для этого средства, свойственныя каждому изъ нихъ. Такимъ образомъ роли оркестра и фортепіано, будучи совершенно самостоятельными, въ то же время служатъ другъ для друга восполненіемъ. Если при этомъ вспомнимъ о неисчерпаемомъ богатствѣ мелодіи и мастерскомъ знаніи инструментовъ, то понятна будетъ причина успѣха его концертовъ.

Первый его *фортепіанный концертъ* (B-moll, op. 23), посвященный Бюлову, исполнялся послѣднимъ неоднократно во время его артистической поѣздки по Америкѣ въ 1876 году; да и, кромѣ того, концертъ этотъ давно уже вошелъ во всевозможныя программы. B-moll'ный концертъ пріобрѣлъ обширную популярность не только вслѣдствіе исполненія его Бюловымъ, но и благодаря статьямъ послѣдняго о Чайковскомъ (Бюловъ былъ страстнымъ его поклонникомъ и отдавалъ полную справедливость его таланту), а главнымъ образомъ—благодаря еще лучшему исполненію его покойнымъ Н. Г. Рубинштейномъ, производившимъ фуроръ этимъ концертомъ вездѣ въ Россіи и въ особенности въ Парижѣ во время всемірной выставки въ 1878 году, когда это произведеніе обратило на себя вниманіе всѣхъ музыкантовъ.

Любопытно, что покойный Рубинштейнъ, которому первоначально былъ посвященъ этотъ концертъ, остался недоволенъ именно фортепіанной партіей концерта, находя въ ней непреодолимыя для піаниста трудности. Фортепіанная

партія B moll'наго концерта требуетъ вполнѣ вполнѣ законченнаго артиста: она чрезвычайно очень трудна и доступна только владѣющему въ совершенствѣ фортепіанной техникой. Но суть ея, какъ и оркестра, не исчерпывается блестящей техникой: здѣсь прежде всего поражаетъ музыкальная идея въ ея художественной обработкѣ. Трудно сказать, какая часть этого концерта лучше: здѣсь каждая на своемъ мѣстѣ и служитъ только дополненіемъ всего цѣлаго.

Второй фортепіанный концертъ (op. 44) не такъ популяренъ, какъ первый: онъ также энергиченъ и полонъ движенія: онъ также болѣе симфоническаго характера, чѣмъ концертнаго въ строгомъ смыслѣ слова, какъ и первый, и также требуетъ исключительныхъ силъ исполнителя; но онъ написанъ по образцу перваго, и поэтому мало чѣмъ отличается другъ отъ друга. Хотя онъ самъ по себѣ стоитъ высоко по идеямъ и ихъ развитію, и хотя онъ не замѣняется оркестровымъ шумомъ и неумѣреннымъ претенціозностью сказать что-либо новое во что бы то ни стало, однако, когда приходится его поставить рядомъ съ первымъ, второй концертъ нѣсколько теряетъ, являясь по формѣ какъ бы повтореніемъ того, что уже извѣстно и съ чѣмъ Чайковскій насъ уже познакомилъ въ первомъ концертѣ. Нужно однако сказать, что его Andante — превосходная вещь, достойная своего композитора.

Третій фортепіанный концертъ съ оркестромъ остался въ рукописи и еще въ настоящую минуту не изданъ. Къ разряду произведеній, написанныхъ для фортепіано съ оркестромъ, относится еще op. 56: «Фантазія для фортепіано съ оркестромъ».

Спеціальная фортепіанная литература весьма мало разработана русскими композиторами: это доказали вполнѣ программы историческихъ концертовъ А. Г. Рубинштейна, куда вошли имена всѣхъ нашихъ композиторовъ. Большинство произведеній написаны à la Шуманъ, à la Шопенъ и пр. и носятъ характеръ случайныхъ набросковъ, эскизовъ, написанныхъ между дѣломъ, какъ будто эта литература не

заслуживаетъ никакого вниманія. Тѣмъ болѣе должны быть цѣнимы труды Чайковскаго и Рубинштейна, написавшихъ такъ много для этого инструмента. Если мы можемъ говорить о русской школѣ, касаясь фортепіанной литературы, то развѣ только благодаря трудамъ двухъ названныхъ композиторовъ, съумѣвшихъ поставить и эту отрасль творчества у насъ на подобающее ей мѣсто.

Какъ Рубинштейнъ, такъ и Чайковскій не брезгаютъ никакими формами: рядомъ съ грандіозными произведеніями, въ родѣ концертовъ, фантазій, сонатъ и пр., они пишутъ *этюды, баркароллы, полонезы, вальсы, мазурки, серенады* и др. У Чайковскаго даже есть цѣлый рядъ произведеній, назначенныхъ по степени трудности ихъ исполненія для извѣстныхъ возрастовъ; такъ, напр., ор. 40 состоитъ изъ двѣнадцати пьесъ «средней трудности»; мы ужъ не говоримъ объ ор. 39, озаглавленномъ «Дѣтскій альбомъ» (о немъ ниже), очевидно, разсчитанномъ на силы начинающихъ еще только обучаться игрѣ на фортепіано. Такое восполненіе пробѣловъ въ музыкальной литературѣ нашими первоклассными композиторами дѣлаетъ только честь ихъ отношенію къ искусству.

Изъ всей суммы произведеній для фортепіано, которая можетъ быть раздѣлена на двѣ части—большихъ и малыхъ по объему, возьмемъ opus'ы 37, 19 и 21, какъ болѣе характерные, отмѣтить особенности которыхъ считаемъ вполнѣ достаточнымъ для нашей цѣли. Подъ opus'омъ 37 помѣщена извѣстная *фортепіанная соната* (G-dur), ставшая у насъ особенно популярной, благодаря безподобному исполненію ея Н. Г. Рубинштейномъ.

Энергичный характеръ этой сонаты, благородство мелодій, составляющихъ фундаментъ этого произведенія, эффекты, разсыпанные въ немъ какъ бы случайно, неподчеркнуто, сила въ мѣстахъ патетическихъ и нѣкоторые пріемы, присущіе только Чайковскому, выдвигаютъ эту сонату на первый планъ. Первая часть, состоящая изъ интродукціи и двухъ темъ (прелестенъ переходъ отъ первой ко второй),

страдаетъ длиннотой и однообразіемъ вслѣдствіе часто повторяемой первой темы, хотя она сама по себѣ очень красива. Любопытна здѣсь также исходящая гамма басовъ (à la Глинка). Вторая часть Andante (тема и варіаціи), отличается безукоризненной отдѣлкой; между варіаціями бросается въ глаза носящая заглавіе con animazione. Скерцо и финалъ превосходны каждый въ своемъ родѣ; остроуміе перваго и грандіозность второго, грандіозность, столь гармонирующая въ концѣ пьесы съ характеромъ первой части, составляя съ ней одно цѣлое, — доказываетъ всю громадность техники Чайковскаго. И, несмотря на характеръ этого произведенія, русскій композиторъ и здѣсь нашелъ возможнымъ ввести въ финалъ чисто-русскую тему.

Онъ одинаково умѣлъ сказать интересное и въ маленькой какой-нибудь фортепіанной пьескѣ, какъ и въ массивной симфоніи. Возьмемъ хотя бы его Scherzo à la Russe (op. 1), представляющее собой рядъ варіацій на малороссійскую тему (посвященное Н. Г. Рубинштейну), или *Романсъ* (op. 5, меланхоличный, нѣжучій и безсомнѣнно навѣянный Шопеномъ); въ каждой даже изъ мелкихъ вещей мы встрѣчаемъ музыкальную мысль, облеченную въ изящную форму.

Еще любопытнѣе разсмотрѣть тетрадь, помѣченную *op. 19*. Въ ней шесть пьесъ различныхъ характеровъ; каждая изъ нихъ законченное цѣлое; вездѣ на первомъ мѣстѣ мелодія. Какая грандіозная вещь «Ноктюрнъ» (№ 4), что за прелестная поэтическая мелодія! (сарранжированъ для віолончели). Или это «Юмористическое скерцо» (№ 2) съ его оживленной темой. По пальму красоты между ними слѣдуетъ отдать № 6: темѣ и варіаціямъ (12), одинаково замѣчательнымъ, какъ по согрѣвающему ихъ чувству, такъ и по богатству фактуры. Почти каждая изъ варіацій имѣетъ самостоятельное значеніе и лишь отдаленное сходство съ главной темой. Считаемъ не лишнимъ привести здѣсь мнѣніе Бюлова о дарованіи Чайковскаго и, кстати, о разсматриваемомъ opus'ѣ:

«Еще болѣе радушный пріемъ вызвалъ (въ Лондонѣ) рядъ варіацій Чайковскаго (ор. 19). Это молодой мастеръ, значеніе котораго возрастаетъ съ каждымъ новымъ произведеніемъ, онъ истинный поэтъ въ звукахъ. Sit venia vebro. Его новый струнный квартетъ (Es-moll), его вторая симфонія, его оркестровая фантазія «Франческа да Римини», поистинѣ восхитительны, даже упоили мои порядкомъ таки притупленныя уши своей свѣжей силой, глубиной и оригинальностью. Четыре года тому назадъ, по случаю исполненія «Жизни за царя» въ Миланѣ я высказалъ въ «Augsburger Allgemeine Zeitung» мое убѣжденіе объ агоніи итальянской и о рожденіи русской или, если хотите, славянской музыки, которая призвана въ исторіи музыки восполнить тотъ пробѣлъ, который образуется отъ паденія первой и тогда же я упомянулъ о надеждѣ, ожидаемой отъ развитія таланта Чайковскаго. Она исполнилась»... («Signale», Лейпцигъ, 1879 года: «Автократическое путешествіе по царству тумановъ»).

Образчикомъ совершенства варіаціонной формы письма долженъ считаться *ор. 21*, въ которомъ композиторъ, съ помощью разнообразныхъ средствъ гармонизаціи и ритма, построилъ на одномъ и томъ же мотивѣ шесть различныхъ пьесъ съ своеобразнымъ характеромъ, изъ которыхъ ни одна не похожа на другую. Симпатичная и непосредственно-вылившаяся мелодія послужила основой для прелюдіи, фуги (четырехголосной — поразительная техника), impromptu, похороннаго марша (мотивъ католической секвенціи — Dies irae; впечатлѣніе нѣсколько ослабляетъ средняя часть — тріо, несвязанная съ началомъ и концомъ), мазурки (прелестный меланхолическій характеръ) и наконецъ скерцо (энергичное и стремительное, особенно эффектны первыя два колѣна). Кажется, въ этомъ произведеніи Чайковскій задался цѣлью поразить чудесами техники, чего онъ и достигъ вполнѣ. Этотъ opus — изъ ряду вонъ выходящее явленіе.

Чтобы покончить хотя вкратцѣ съ этимъ обширнымъ отдѣломъ произведеній нашего композитора, скажемъ еще два слова о «Временахъ года», сборникѣ двѣнадцати пьесъ, не обозначенныхъ opus'омъ, такъ какъ онѣ были изданы за границей, и объ opus'ѣ 39.

«*Времена года*», называемыя авторомъ «характерными

картинами» для фортепіано, заключаютъ въ себѣ двѣнадцать небольшихъ вещей по числу мѣсяцевъ; къ каждой изъ нихъ авторъ приписалъ въ видѣ эпиграфа ту строфу изъ стихотвореній нашихъ поэтовъ — Пушкина, Вяземскаго, Майкова, Фета, Плещеева, Кольцова, А. Толстого, Некрасова и Жуковскаго, — которая его вдохновила написать тотъ или другой №. Познакомившись поближе съ этими «характерными картинами», приходится, къ сожалѣнію, сказать, что далеко не всѣ нумера соотвѣтствуютъ своимъ эпиграфамъ. Нельзя не сознаться, что нѣмецкій вальсъ, выбранный авторомъ для характеристики русскихъ святокъ (эпиграфъ Жуковскаго: «Разъ въ крещенскій вечерокъ») мало приличенъ для даннаго случая; то же приходится сказать и о маршеобразномъ мотивѣ, изъ котораго состоитъ пьеса «На тройкѣ».

Единственнымъ исключеніемъ, по которому можно узнать перо Чайковскаго, между всѣми пьесами является «Баркарола» (№ 6, на слова Плещеева: «Выйдемъ на берегъ, тамъ волны»): въ ней снова господствуетъ чудесная мелодія, тогда какъ всѣ остальныя пьесы написаны точно по заказу. Произошло ли это отъ того, что композиторъ слишкомъ много писалъ (въ нѣкоторыхъ изъ нихъ слышатся мотивы, знакомые по другимъ произведеніямъ его), или же въ данномъ случаѣ отсутствовала критика у автора къ созданному, но это произведеніе подтверждаетъ только, что и солнце не безъ пятенъ, что не всѣ произведенія и великаго художника бываютъ одного достоинства... Одна только «Баркарола» и стала популярной: она аранжирована для скрипки и для фортепіано въ четыре руки; на скрипкѣ она очаровательна.

«*Дѣтскій альбомъ*» (op. 39), написанный въ подражаніе Шуману, состоитъ изъ 24 небольшихъ пьесокъ, охватывающихъ собой все, что можетъ интересовать ребенка; всѣ онѣ въ большинствѣ случаевъ проникнуты чрезвычайной искренностью и теплотой: многія изъ нихъ просто поэтичны («Болѣзнь куклы», «Похороны куклы»), въ нѣкоторыхъ

проглядываетъ свойственный дарованію Чайковскаго юморъ («Игра въ лошадки», «Маршъ деревянныхъ солдатиковъ»); весьма интересны характерныя вещи («Мужикъ на гармоникѣ играетъ», «Шарманщикъ поетъ», «Баба-Яга»); сюда входитъ еще цѣлый рядъ національныхъ пѣсенъ, доступныхъ способностямъ ребенка: «Камаринская», «старая французская», «нѣмецкая», «итальянская», «русская» и пр. Кромѣ того, въ составъ этого сборника входятъ также пѣсни религіознаго настроенія («Молитва», «Въ церкви»). Всѣ эти вещи переносятъ слушателя въ міръ дѣтей и характеризуютъ какъ нельзя болѣе различныя настроенія этихъ маленькихъ людей. «Альбомъ» написанъ поэтично и составляетъ вкладъ въ дѣтскую музыкальную литературу. Сборникъ этотъ сопровожденъ виньетками, иллюстрирующими содержаніе всѣхъ пьесокъ изъ дѣтскаго міра (Album pour enfants).

Одаренный отъ природы по преимуществу лирическимъ дарованіемъ, нашъ композиторъ не могъ не обратить вниманія на тѣ инструменты, которые наиболѣе пригодны для выраженія лирическаго настроенія: мы говоримъ о скрипкѣ и віолончели; дѣйствительно, онъ обогатилъ вдохновенными страницами и литературу этихъ инструментовъ: для скрипки съ аккомпанементомъ оркестра имъ написаны четыре специальныхъ произведенія (ор. 26 — «Меланхолическая серенада», ор. 34 — «Скерцо-вальсъ», ор. 35 — «Концертъ» (D-dur) и оп. 42—три пьесы для скрипки съ фортепіано: Méditation, Scherzo и Mélodie), кромѣ аранжировокъ изъ другихъ пьесъ, а для віолончели—одно только сочиненіе ор. 33—варіаціи на тему рококо (съ оркестромъ).

Тѣ же отличительныя особенности, которыя характеризуютъ произведенія Чайковскаго для фортепіано, имѣютъ и здѣсь мѣсто: то же глубокое знаніе инструмента, та же мелодичность, не оставляющая его ни въ одномъ родѣ творчества, и та же мастерская обработка, съ тою разницею, что въ разсматриваемыхъ произведеніяхъ композиторъ даетъ болѣе простора лиризму, какъ того требуютъ инструменты;

такимъ образомъ его сочиненія могутъ считаться истиннымъ обогащеніемъ небогатыхъ литературъ скрипки и віолончели. Chef-d'oeuvre между ними составляютъ: скрипичный концертъ и Меланхолическая серенада.

Объ единственномъ *скрипичномъ концертѣ* (D-dur, op. 35) самъ Чайковскій говоритъ довольно подробно въ своемъ «Дневникѣ» («Русскій Вѣстникъ», 1894).

«Въ 1877 г. я написалъ скрипичный концертъ, который посвятилъ г. Ауеру. Не знаю, былъ-ли польщенъ г. Ауеръ моимъ посвященіемъ, но только, несмотря на искреннее его дружелюбіе ко мнѣ, онъ никогда не хотѣлъ превозмочь трудности этого концерта, признавъ его неудобоисполнимымъ (г. Ауеръ сыгралъ его въ первый разъ въ симфоническомъ собраніи послѣ смерти Чайковскаго, когда былъ устроенъ вечеръ въ память композитора) и таковой приговоръ авторитетнаго петербургскаго виртуоза на долгіе годы низвергъ мое несчастное дѣтище въ пучину, казалось, безвозвратнаго забвенія. Однажды, лѣтъ чрезъ пять послѣ того, какъ концертъ мой былъ написанъ и изданъ, проживая въ Римѣ, я зашелъ въ кафе и мнѣ попался въ руки № «Neue Freie Presse», въ фельетонѣ которой была помѣщена рецензія знаменитаго критика Ганслика о только что состоявшемся концертѣ вѣнскаго филармоническаго общества, въ программу коего было включено мое несчастное скрипичное сочиненіе, приговоренное Л. С. Ауэромъ къ небытію. Ганслікъ упрекалъ исполнителя (а такимъ былъ А. Д. Бродскій) за неудачный выборъ и громилъ мой бѣдный концертъ, не жалѣя перловъ своего злого юмора и стрѣлъ самой ядовитой своей ироніи. «Мы знаемъ, — писалъ онъ, — что въ современной литературѣ стали появляться сочиненія, авторы коихъ любятъ подробно воспроизводить самыя отвратительныя физіологическія явленія, въ томъ числѣ и скверные запахи. Такую литературу можно назвать «вонючей»; концертъ г. Чайковскаго показалъ намъ, что бываетъ также и вонючая музыка (Stinkende Musik)...» «Впослѣдствіи г. Бродскій игралъ этотъ концертъ повсюду; дѣло было сдѣлано, концертъ мой спасенъ, и теперь очень нерѣдко играютъ его въ Западной Европѣ».

D—dur'ный концертъ дѣйствительно очень труденъ и нечему удивляться, что скрипачи его мало пропагандируютъ въ своихъ программахъ; также естественно, что «знаменитый» Ганслікъ, совсѣмъ незнакомый съ русской музыкой, не понялъ этого капитальнаго произведенія Чайковскаго, которое проникнуто русскимъ духомъ. Затѣмъ, концертъ этотъ очень

великъ по объему; великолѣпна въ немъ каденція, составляющая вторую часть его. Первая длинна и очень трудна; но вмѣстѣ съ тѣмъ представляетъ богатый матеріалъ для виртуоза и въ смыслѣ фразировки, и въ смыслѣ техники. Что же касается послѣдней части, которая особенно не понравилась вѣнскому критику и отъ которой, по его мнѣнію, «отдаетъ сивухой», то она по своему чисторусскому характеру (нѣчто въ родѣ пляски скомороховъ) дѣйствительно должна быть недоступна иностранцамъ. Въ цѣломъ же концерту этому, при бѣдности скрипичной литературы, предстоитъ сдѣлаться репертуарной пьесой; но за нее можно браться лишь артистамъ, владѣющимъ въ совершенствѣ своей техникой и обладающимъ сильнымъ тономъ.

«*Меланхолическая серенада*» (op. 26) съ ея чудной минорной мелодіей на струнѣ sol: эта мелодія—перлъ вдохновенія. Всѣ украшенія, составляющія conditio sine qua non всякаго концерта для струннаго инструмента, являются здѣсь прямой необходимостью; тутъ нѣтъ ничего лишняго, какъ и ничего недосказаннаго. Эта «серенада» можетъ служить образцомъ сольной скрипичной пьесы, до того она написана тепло и вмѣстѣ съ тѣмъ эффектно. Она пользуется громаднымъ успѣхомъ, какъ и концертъ для віолончели, который произвелъ фуроръ не только у насъ, но и въ Висбаденѣ, въ исполненіи покойнаго ужъ теперь Фитценгагена.

XIV.

Романсы. Церковная музыка.

Намъ остается еще для полноты нашего бѣглаго очерка сказать о дѣятельности Чайковскаго въ области *романсовой* литературы. У него есть много романсовъ для одного голоса (около 80), есть дуэты, есть ансамбли какъ свѣтскіе, такъ и церковные. Подъ opus'ами 6, 16, 25, 27, 38, 47, 57 (и нѣкоторые безъ означенія ихъ) находятся романсы для одного голоса, писанные въ разное время. Не касаясь еще внутренняго ихъ содержанія, нужно замѣтить, что произве-

денія болѣе ранняго періода отличаются болѣе выдающимися качествами, чѣмъ позднѣйшія.

Въ opus'ахъ болѣе раннихъ незамѣтно той изысканной отдѣлки, какая встрѣчается въ болѣе позднихъ произведеніяхъ, зато въ первыхъ болѣе теплоты, болѣе мелодичности, болѣе внутренняго огня. Не гоняясь за популярностью посредствомъ несвоественныхъ музыкальному языку эффектовъ, нашъ композиторъ писалъ свои романсы, выдвигая иногда музыкальную идею даже въ ущербъ тексту; вотъ почему его романсы въ большинствѣ случаевъ чужды преобладанія аксессуара надъ мелодическимъ рисункомъ; его аккомпанименту не вычурить, а лишь дополнять вокальныя фразы, представляя такимъ образомъ первенствующую роль пѣвцу. Это большое достоинство у композитора романсовъ въ настоящее время. И въ этомъ отношеніи Чайковскій снова является прямымъ преемникомъ теченія Глинки, безспорно умѣвшаго писать для человѣческаго голоса.

Очень можетъ быть, что именно эта особенность романсовъ Чайковскаго и служитъ причиной ихъ обширной популярности. Далѣе, не претендуя на роль декламатора, онъ также не старается речитативу отдать предпочтеніе предъ плавной кантиленой. Хотя у него есть болѣе или менѣе счастливыя попытки въ области декламаціи, какъ напр., въ романсѣ «Я съ нея никогда не говорилъ» (op. 25; въ высшей степени эффектна страстная фраза: «Ее въ мечтахъ себѣ я представлялъ»), но это счастливая случайность, а не «назойливое ковыряньe», какъ этого требовалъ покойный Мусоргскій. Чайковскій декламируетъ тамъ, гдѣ онъ находитъ это нужнымъ по смыслу текста и гдѣ музыкальная мысль выиграетъ отъ патетическаго говора, — но не ставитъ его себѣ условіемъ quand-même, какъ наши представители такъ-называемой «новой русской школы», напримѣръ.

Текстомъ для романсовъ композитора въ большинствѣ случаевъ служатъ стихотворенія русскихъ поэтовъ; неудивительно поэтому, что большинство изъ нихъ имѣетъ ха-

рактерно-русский колорит. Но встречаются между ними и романсы на слова иностранных поэтов: Гете, Мицкевича, Сырокомли и др. Знаменитый романс: «Нѣтъ, только тотъ, кто зналъ» (ор. 16), пріобрѣвшій такую извѣстность, написанъ на слова Гете въ переводѣ Мея; «Ахъ мать меня рожала» и «Моя бѣловинна», которымъ композиторъ придалъ польскую національную окраску, сочинены на слова Мицкевича. Характерная особенность его романсовъ—красота кантилены въ связи съ ясностью и задушевностью, а часто и страстностью; вотъ причина, почему его романсы дѣйствуютъ такъ очаровывающе на слушателя.

Намъ нѣтъ, разумѣется, надобности подробно останавливаться на каждомъ изъ восьмидесяти романсовъ: достаточно ознакомиться съ нѣкоторыми изъ нихъ. Особенною мелодичностью отличаются: «Ни слова, о другъ мой», «Нѣтъ, только тотъ, кто зналъ» (ор. 16), «Такъ что жъ?» и др. Яркой поэтичностью выдѣляются романсы: «Не вѣрь, мой другъ» (слова А. Толстаго), «Ночной» (ст. Грекова). Но преимущество между произведеніями ор. 16 нужно отдать «Новогреческой пѣснѣ» (на слова Майкова), въ которой композиторъ такъ образно передалъ смыслъ словъ; любопытенъ аккомпанементъ (изображеніе эха): авторъ здѣсь эксплуатируетъ мотивъ католической секвенціи Dies irae, которою онъ впослѣдствіи воспользовался для *finale* ор. 21. Повтореніе однихъ и тѣхъ же мотивовъ, такъ какъ и пріемовъ, у нашего композитора не рѣдкость; вѣроятно, въ этомъ нужно видѣть основу мнѣнія, что «Чайковскій повторяется»,—но едва ли это такъ.

Композиторъ съумѣлъ придать и *восточный* колоритъ тѣмъ изъ романсовъ, для которыхъ онъ нашелъ его подходящимъ. Такъ, въ ор. 25, состоящемъ также изъ шести романсовъ (первые три изъ нихъ: «Примиреніе», «Какъ надъ горячей золой» и «Пѣснь Миньоны»—чудные перлы, порождающіе своей мелодичностью,—весьма удобны для исполненія), встрѣчаемъ «Канарейку», иллюстрируемую прекрасной мелодіей съ восточнымъ колоритомъ. Мы отмѣтимъ эту восточную

окраску, обыкновенно мало продуцировавшуюся Чайковским, такъ какъ любовь къ восточной пѣснѣ свойственна всѣмъ русскимъ композиторамъ. Еще слѣдуетъ обратить вниманіе на послѣдній романсъ этой группы: «Какъ на-лалили: дуракъ» съ чисто-русскимъ напѣвомъ.

Особеннымъ блескомъ и разнообразіемъ красокъ отличается группа романсовъ, означенныхъ ор. 27: «На сонъ грядущій» (слова Огарева) выдѣляется своей мелодіей; въ романсѣ «Смотри, вонъ облако»—аккомпаниментъ по своей изящной гармонизаціи оспариваетъ вниманіе слушателя у мотива; если романсъ «Не отходи отъ меня» нѣсколько сентименталенъ, то «Вечеръ», одинъ изъ популярнѣйшихъ романсовъ, блещетъ поэзіей и вдохновеніемъ; это цѣлая музыкальная картина, набросанная рукой талантливаго художника въ минуту особеннаго вдохновенія; замыкаютъ эту группу два романса на слова Мицкевича, которыя Чайковскій иллюстрируетъ посредствомъ характернѣйшей польской пѣсни-мазурки и этимъ придаетъ обоимъ романсамъ національную польскую окраску.

Не можемъ здѣсь не упомянуть еще о трехъ романсахъ, сдѣлавшихся уже давно репертуарными на концертной эстрадѣ: это — «Страшная минута» (ор. 28), «Серенада Донъ-Жуана» (слова гр. А. Толстого: «Гаснутъ дальней Альпухары») и «То было раннею весною» (послѣдніе два романса ор. 56). Первый и послѣдній дышатъ тою неподдѣльною теплотой, которая всегда покупитъ пѣвца, а за нимъ и слушателя: оба эти романса такъ мелодичны и такъ глубоко трогательны, что достаточно ихъ разъ прослушать, чтобы они уже надолго остались въ памяти. И въ этомъ нельзя не видѣть одной изъ особенностей таланта Чайковскаго—ясно и просто выражать самую задушевную мысль.

Серенада Донъ-Жуана — сама по себѣ составляетъ одно изъ капитальнѣйшихъ произведеній композитора; насколько авторъ драматической поэмы «Донъ-Жуанъ» съумѣлъ эклектически придать своему герою всѣ качества всѣхъ Донъ-

Жуановъ (испанскаго, итальянскаго, французскаго, англійскаго и русскаго поэтовъ), настолько же композиторъ съумѣлъ въ одномъ романсѣ соединить въ одно все, что можетъ охарактеризовать Донъ-Жуана: тутъ не только руководящій мотивъ, но и аккомпаниментъ, всѣ фигуры, употребляемыя композиторомъ, все говоритъ о знаменитомъ испанскомъ героѣ. Если бы мы не боялись нареканій со стороны завзятыхъ моцартистовъ, мы бы сказали, что серенада Донъ-Жуана русскаго композитора далеко оставляетъ за собой серенаду Донъ-Жуана германскаго генія, ибо тамъ нѣтъ той музыкальной пластичности, если такъ можно выразиться, какою отличается разсматриваемая серенада, гдѣ Чайковскій обнаружилъ такую глубину пониманія характера этого ненасытнаго искателя женскаго идеала.

Къ произведеніямъ, пользующимся обширной популярностью, слѣдуетъ еще прибавить три романса изъ ор. 47: «Благословляю васъ, лѣса», «День-ли царитъ» и «Я-ли въ полѣ да не травушка была»; послѣдній изъ нихъ проникнутъ народно-русскимъ характеромъ. Изъ ор. 28 слѣдуетъ выдвинуть романсъ «Корольки», написанный на слова Сырокомли (въ переводѣ Мея) и представляющій собой цѣлый драматическій эпизодъ, для котораго композиторъ нашелъ очень яркое музыкальное выраженіе. Не мало интереснаго представляетъ собой и ор. 54: «Шестнадцать дѣтскихъ пѣсенъ», изъ которыхъ особенное вниманіе обращаетъ на себя легенда «Былъ у Христа Младенца садъ», передѣланная впослѣдствіи композиторомъ для большого хора; легенда эта очень драматична и въ хоровомъ исполненіи пользуется всегда большимъ успѣхомъ. Упомянемъ еще, говоря объ этомъ opus'ѣ, о романсѣ «Колыбельная пѣсня въ бурю», какъ объ очень поэтичной вещи. Лучшими среди романсовъ нашего композитора являются тѣ, въ которыхъ преобладающее настроеніе — меланхолическое, грустное.

О *дуэтахъ* (ор. 46) едва ли придется много говорить: въ общемъ они обнаруживаютъ тѣ же особенности, что и романсы: перевѣсъ музыки надъ текстомъ; текстъ лишь

является внѣшнимъ импульсомъ для музыкальной мысли; отсутствіе отказыванія небывалыхъ путей для выраженія обыкновенныхъ вещей; отсутствіе того психологическаго анализа, который переноситъ композитора изъ области музыки-искусства въ область музыки-науки; отсутствіе прикрытія убожества музыкальной мысли внѣшнимъ мишурнымъ блескомъ. Здѣсь на первомъ планѣ мелодія, какъ основа музыкальнаго языка, а затѣмъ сопровожденіе ея,—простое или яркое и изысканное, смотря по характеру вещи, вытекающему изъ сущности и содержанія. Не забыта композиторомъ, гдѣ это нужно, и декламація, но не болѣе, какъ въ пропорціи относительной.

Таковъ характеръ дуэтовъ: «Солнце утомилось», «Баллада» (очень красивая вещь; жаль, что она сравнительно мало продушируется въ концертахъ), «Слезы», «Въ огородѣ» (съ русскимъ мотивомъ), «Минула страсть» и «Разсвѣтъ». И въ этихъ произведеніяхъ преобладаетъ характерный элегическій тонъ, любимый нашимъ композиторомъ. Къ этому слѣдуетъ прибавить богатую технику и пониманіе свойствъ человѣческаго голоса, чтобы составить себѣ понятіе объ этихъ вещахъ; послѣднія двѣ намъ кажутся слабѣе остальныхъ; очевидно, авторъ ихъ писалъ въ разное время.

Коронаціонная *кантата* «Москва», написанная по случаю коронованія, состоитъ изъ шести нумеровъ, предназначенныхъ для солистовъ (меццо-сопрано и баритонъ), хора и оркестра. Слова написаны А. Майковымъ. Несмотря на то, что она — плодъ случайности и вызвана не столько вдохновеніемъ композитора, сколько силой обстоятельствъ, въ ней есть много интереснаго. Какъ pièce d'occasion, кантата эта кое-гдѣ носитъ слѣды торопливости работы (послѣдній хоръ «Слава»), но имѣетъ съ тѣмъ мастерство техники, выказавшейся и здѣсь, дѣлаетъ эту вещь выдающейся. Во-первыхъ, здѣсь необходимо отмѣтить русскій характеръ произведенія, господствующій въ немъ, начиная съ перваго хора: «Съ мала ключика» вплоть до конца; въ этомъ отношеніи «кантата» можетъ смѣло называться *русской*.

Во-вторыхъ, первое аріозо: «То не звѣздочка», гдѣ рѣчь идетъ о томъ, какъ московскій князь возвышается, можетъ служить образцомъ очень удачной музыкальной декламаціи. Мы подчеркиваемъ это, такъ какъ декламаціонная рѣчь играетъ большую роль въ произведеніяхъ русскихъ композиторовъ, и есть композиторы, утверждающіе, что въ декламаціи чуть-ли не заключается альфа и омега музыкальнаго искусства (разумѣется, вокальнаго); при такомъ взглядѣ на вещи можно только порадоваться за нашего композитора: талантъ его былъ настолько гибокъ, что ему не трудно было угодить на всѣхъ и вызвать всеобщія одобренія.

Въ-третьихъ, въ чисто-музыкальномъ отношеніи интересно превосходно разработанное второе аріозо: «Мнѣ ли, Господи, мнѣ-ль по силамъ». Хоръ: «Часъ ударилъ» написанъ нѣсколько шаблонно. Объ оркестровкѣ и ея эффектахъ ужъ повторять не будемъ: во всемъ, что бы ни вышло изъ-подъ пера Чайковскаго, виденъ великій мастеръ музыкальнаго искусства. Отъ какой-нибудь маленькой фортепіанной пьески до сонаты, симфоническихъ поэмъ и оперъ включительно — вездѣ сказывается европейски образованный (въ музыкальномъ смыслѣ) человѣкъ, вполнѣ овладѣвшій теоріей и отлично изучившій свойства и особенности каждой формы музыкальнаго письма. Если мы не ошибаемся, то «Москва»—первая русская кантата, форма еще не испробованная русскими композиторами, кромѣ А. Г. Рубинштейна.

Чайковскимъ не оставлены безъ вниманія и *хоры*; понимая значеніе художественнаго хороваго пѣнія, онъ обогатилъ и эту литературу нѣсколькими образцами свѣтскаго и духовнаго содержанія. Нѣкоторыя изъ этихъ произведеній посвящены хору петербургской русской оперы. Наиболѣе удачными слѣдуетъ считать хоръ «Былъ у Христа Младенца садъ», о которомъ мы выше упомянули, и «Соловушко». Очень красивъ также женскій хоръ «Безъ поры да безъ времени». Въ русскомъ народномъ стилѣ напи-

сан хоръ для смѣшанныхъ голосовъ: «Не кукушечка во сыромъ бору». Хору студентовъ Московскаго университета посвященъ нашимъ композиторомъ хоръ: «Блаженъ, кто улыбается» на текстъ извѣстнаго поэта К. Р. Всѣ эти произведенія, равно какъ и другія (мужской хоръ: «Что смолкнулъ веселія гласъ» и пр.), требуютъ художественнаго исполненія. Къ этому же циклу относится гимнъ Св. Кириллу и Меѳодію,—очень поэтичное произведеніе.

Намъ остается еще въ общихъ чертахъ познакомиться съ *другими* произведеніями Чайковскаго; имъ изданы: «Литургія св. Іоанна Златоуста» (ор. 41), «Всенощное бдѣніе» (ор. 52) и *отдѣльныя сочиненія* (девять нумеровъ), непомѣченныя никакимъ opus'омъ. И въ этой области нашъ композиторъ является истымъ преемникомъ теченія основателя нашей національной музыки, Глинки; извѣстно, что Глинка, познакомившійся съ церковными ладами лишь въ послѣдній годъ своей жизни, оставилъ намъ шестиголосную «Херувимскую», съ интересной фугой «Яко да царя» и «Елеонъ». Чайковскій, единственный изъ русскихъ композиторовъ, явился продолжателемъ мысли Глинки, и, несмотря на неудачу, которую потерпѣла его «Литургія», онъ все же продолжалъ работать на этомъ пути, преслѣдуя исключительно цѣли искусства.

Неудача, о которой мы сейчасъ говорили, состояла въ томъ, что «Литургія» была конфискована. Дѣло въ томъ, что, по указу императора Александра I, воспрещалось исполнять духовную музыку въ церквахъ, неодобренную дѣйствительнымъ статскимъ совѣтникомъ Бортнянскимъ. На этомъ основаніи бывшій начальникъ пѣвческой капеллы въ Петербургѣ Бахметевъ конфисковалъ изданіе «Литургіи», не взирая на то, что она вышла съ разрѣшенія духовной цензуры, и что дѣйствительнаго статскаго совѣтника Бортнянскаго тамъ уже не было въ живыхъ. Отъ снятія конфискованную «Литургію» спасло главное управленіе по дѣламъ печати, признавшее распоряженіе начальника пѣвческой капеллы незаконнымъ.

Но главная причина конфискаціи «Литургіи» заключалась не въ томъ: указъ императора Александра I былъ только благовиднымъ предлогомъ; суть состояла въ томъ, что начальникъ капеллы усмотрѣлъ въ этомъ произведеніи что-то въ родѣ ереси, такъ какъ Чайковскій въ своихъ церковныхъ сочиненіяхъ старается освободиться отъ того итальянскаго вліянія, подъ которое подпалъ духовный репертуаръ пѣвческой капеллы съ пріѣздомъ въ Петербургъ, въ особенности въ царствованіе Екатерины II, разныхъ итальянскихъ композиторовъ. Стараніе сохранить древнее русское церковное пѣніе и очистить его отъ несвойственныхъ ему чужеземныхъ наростовъ, въ особенности въ области его внѣшней отдѣлки, и вызвало бурю со стороны Бахметева. Однако, когда «Литургія» эта была исполнена въ Москвѣ въ присутствіи митрополита, она получила полное его одобреніе.

Собственно говоря, Чайковскій не внесъ ничего новаго въ область церковной музыки въ смыслѣ матеріальнаго ея содержанія; тутъ мы видимъ только желаніе избѣжать гармоническихъ средствъ, не соотвѣтствующихъ духу православной церкви, т. е. разныхъ септаккордовъ, обыкновенныхъ и уменьшенныхъ, и стремленіе ограничиться гармоніей трезвучій, какъ наиболѣе простой и вмѣстѣ строгою. Слѣдовательно, онъ пользуется существующимъ и употребляемымъ матеріаломъ, но придаетъ ему болѣе простую и соотвѣтствующую настроенію форму. Здѣсь мы не встрѣчаемъ ни фугъ, ни каноновъ, ни имитацій, словомъ—ничего того, что входитъ, какъ ингредіентъ, въ полифоническій стиль западнаго церковнаго пѣнія. Его произведенія написаны совершенно въ духѣ церковныхъ традицій, но лучше гармонизованы, такъ что страхъ дѣйствительнаго статскаго совѣтника Бахметева оказался совершенно напраснымъ. Всѣ почти нумера состоятъ изъ ряда аккордовъ, надъ которыми выплываетъ мелодія, соотвѣтственно характеру установившагося у насъ церковнаго стиля. Но талантъ Чайковскаго и его глубокія познанія въ области гармоніи

и здѣсь сказались; его умѣнье пользоваться и самыми простыми средствами поразительно.

Заканчивая этотъ отдѣлъ такъ-называемой вокальной музыки, считаемъ необходимымъ сказать, что Чайковскій,—несмотря на прекрасные образцы, данные имъ въ этой области, обнаруживающіе его способности и къ декламаціонной рѣчи, и къ музыкально-патетическому выраженію мысли, и въ особенности къ лирическому, и даже къ характеристикѣ, придающей всему произведенію извѣстный колоритъ,—стоитъ выше въ области инструментальной музыки: его инструментальныя сочиненія въ обширномъ смыслѣ слова составляютъ главный залогъ его славы; лучшими его произведеніями, на нашъ взглядъ, должны считаться тѣ, гдѣ его рѣзкій талантъ предоставленъ самъ себѣ и не подверженъ никакому вліянію извнѣ.

Заключеніе.

Біографическій матеріалъ, собственно говоря, насъ менѣе интересовалъ: поэтому мы такъ мало останавливались на разныхъ фактахъ изъ жизни Чайковскаго; мы даже не упомянули о томъ, что онъ былъ женатъ; причина заключается въ томъ, что мы не собирались писать его біографію; это дѣло его близкихъ родныхъ. Тѣмъ не менѣе, считаемъ нужнымъ сказать нѣсколько словъ о немъ, какъ о дирижерѣ (на основаніи его собственныхъ словъ), какъ о критикѣ и какъ о человѣкѣ, пользуясь для послѣдняго мнѣніемъ извѣстнаго музыкальнаго критика Г. А. Ларош, товарища его съ консерваторской скамьи, знавшаго его прекрасно.

Въ «Дневникѣ» мы находимъ слѣдующія строки, въ которыхъ Чайковскій говоритъ о своей *дирижерской* дѣятельности, которую онъ началъ весьма поздно, лишь съ 1887 г., когда онъ имѣлъ большой успѣхъ въ концертѣ, данномъ подъ его управленіемъ петербургскимъ филармоническимъ обществомъ: «Сердце мое, говоритъ онъ, радостно забилось

въ груди, и я не могъ не ощущать горделиваго сознанія побѣды надъ самимъ собой, надъ той убійственной, лютой, мучительной нравственной болѣзнью, отъ которой въ теченіе всей своей жизни я страдалъ такъ долго и такъ много и которая называется *застѣнчивостью*». Г. Кюи, которому Чайковскій имѣлъ полное основаніе не вѣрить, назвалъ его «превосходнымъ» дирижеромъ; Чайковскій замѣчаетъ по этому поводу весьма резонно:

«И на этотъ разъ я ему не повѣрилъ, точно такъ же, какъ не вѣрилъ когда-то въ приговоръ моей абсолютной бездарности. Сорокасемилѣтнему человѣку, впервые выступающему съ дирижерской палочкой, нельзя быть «превосходнымъ» капельмейстеромъ, нельзя даже и надѣяться сдѣлаться таковымъ, хотя бы для того имѣлись необходимыя природныя данныя, и я прекрасно понимаю, что прирожденная робость, слабохарактерность и неповоротливость къ себѣ препятствуютъ и всегда будутъ препятствовать мнѣ совершенствовать въ дѣлѣ дирижированія съ извѣстными капельмейстерами». Однако, благодаря тому, что нашъ композиторъ преодолѣлъ свою робость, онъ посѣтилъ Дрезденъ, Копенгагенъ, Гамбургъ, Прагу, Лейпцигъ, Парижъ и Лондонъ и вездѣ имѣлъ громадный успѣхъ, являясь пропагаторомъ отечественной музыки (игралъ, кромѣ своихъ, произведенія русскихъ авторовъ) за предѣлами Россіи.—а въ этомъ нельзя не видѣть большой его заслуги.

О Чайковскомъ, какъ о *критикѣ*, приходится говорить немного. Собраніе его статей, помѣщенныхъ въ «Современной Лѣтописи» и въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ» за 1871—76 гг., въ скоромъ времени появится въ свѣтъ. Судя по тому, къ кому онъ обращался за текстомъ для своихъ романсовъ и болѣе крупныхъ произведеній, не трудно придти къ заключенію, что онъ былъ очень начитанъ, любилъ поэзію и интересовался литературой въ обширномъ смыслѣ слова. О слогѣ его, какъ писателя, достаточно говоритъ его «Дневникъ»; слогъ этотъ изященъ; статьи его читаются легко и представляютъ интересъ; взгляды же свои

Чайковскій высказываетъ довольно спокойно; со многими его мнѣніями о композиторахъ можно согласиться (напр. о Брамсѣ). Его во всякомъ случаѣ нельзя причислить, какъ писателя, къ разряду бойцовъ за свои идеи; другими словами, онъ не является фанатикомъ своихъ убѣжденій; тонъ его статей — мягкій, уступчивый; онъ крайне мягко говоритъ даже о томъ, что ему повидимому мало симпатично.

Приведемъ еще мнѣніе г. Ларошa о Чайковскомъ, какъ о *человѣкѣ*, такъ какъ мы хотя и были лично знакомы, но сравнительно мало знаемъ его съ этой стороны. «Петръ Ильичъ поступалъ такъ, а не иначе, потому что руководствовался чутьемъ правды и, если смѣю такъ выразиться, чутьемъ прекраснаго. Отъ этого жизнь его была правдива и прекрасна, и ея красота въ свою очередь налагала печать примиренія и тишины на господствовавшее въ немъ настроеніе» («На память о П. И. Чайковскомъ», Москва, 1894 г.). «Въ немъ царила полная гармонія: не было противорѣчія между дѣятельностью и призваніемъ, между задачей и силами, между умомъ и характеромъ, между складомъ жизни и внутренними требованіями» (счастливыя условія для художника!). «Онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ немногихъ счастливцевъ, у которыхъ жизнь устроилась въ полномъ согласіи съ требованіями ихъ сознанія и ихъ внутренней природы». «Онъ умѣлъ нравиться людямъ самыхъ противоположныхъ вкусовъ и самыхъ различныхъ слоевъ образованія; можетъ-быть, онъ когда-нибудь и прилагалъ заботу къ тому, чтобы нравиться, но въ огромномъ большинствѣ случаевъ онъ очаровывалъ потому же, почему былъ добръ, — то и другое вытекало изъ необычайной красоты, изъ гармонически-законченной его натуры».

XV.

Списокъ произведеній П. И. Чайковскаго по годамъ.

Переходя затѣмъ къ перечню произведеній нашего автора, считаемъ необходимымъ замѣтить, что перечень музыкальныхъ произведеній дополненъ и исправленъ по послѣднему каталогу музыкальной фирмы П. Юргенсона въ Москвѣ, вышедшему въ свѣтъ послѣ смерти Чайковскаго, что же касается перечня критическихъ статей, то онъ нами заимствованъ изъ «Ежегодника Императорскихъ театровъ за 1893—94 г.г.»; тутъ же находимъ мы объясненіе псевдонима «Б. Л.». По словамъ одного изъ воспитанниковъ училища правовѣдѣнія, въ которомъ учился П. И. Чайковскій, между учащимися практиковался особый разговоръ и перешелъ на такъ-называемомъ «тарабарскомъ» языкѣ, составляемомъ такимъ образомъ: общее число согласныхъ буквъ алфавита дѣлилось пополамъ и размѣщалось въ два ряда: при разговорѣ или при письмѣ всѣ согласныя замѣнялись соотвѣтственными изъ другого ряда; отсюда получался своеобразный и непонятный для посторонняхъ «языкъ». Нашъ композиторъ воспользовался для своего псевдонима воспоминаніями дѣтства и подписывался буквами «Б. Л.», соотвѣтствующими «П. Ч.» изъ другого ряда согласныхъ буквъ.

A. Музыкальныя (по opus'амъ).

Opus 1-й: Scherzo à la Russe et Impromptu (Es-moll) для фортепіано въ 2 руки (исполнены А. и Н. Рубинштейнами въ 1867 г.).

» 2-й: Souvenir de Hapsal (1868 г.): три пьесы: 1) Ruines d'un château, 2) Scherzo и 3) Romance sans paroles. (Послѣдній нумеръ пранжированъ для скрипки съ фортепіано Ауэромъ и для віолон-

чели съ фортепіано Поппером и Фитценгагеномъ, для оркестра—Эрманстерфером и для другихъ инструментовъ; всѣхъ переложеній этого нумера—18).

Opus 3-й: Увертюра къ операмъ «Воевода». (Арранжирована для фортепіано (1868 г.) въ 4 руки авторомъ). Есть еще «Антрактъ» и танцы изъ этой оперы.

» 4-й: Вальсъ для фортепіано (D-dur, 1868 г.).

» 5-й: Романсъ для фортепіано (F-moll); арранжированъ для скрипки Светомъ (1868 г.).

» 6-й: Шесть романсовъ (1869 г.): 1) Не вѣрь, мой другъ (E-moll), 2) Ни слова, о другъ (Cis-moll), 3) И больно, и сладко (A-dur), 4) Слеза дрожитъ (Ges-dur), 5) Отчего? (D-dur) и 6) Нѣтъ, только тотъ (Des-dur); арранжированы для пѣнія съ аккомпанементомъ віолончели, а также корнетъ-а-пистона—Вурмомъ.

» 7-й: Вальсъ-скерцо для фортепіано въ 2 руки (A-dur, 1870 г.).

» 8-й: Capriccioso (Ges-dur, 1870 г.).

» 9-й: Trois morceaux: 1) Rêverie (D-dur), 2) Polka (B-dur) и 3) Mazurka (D-moll). Первое арранжировано для скрипки и фортепіано—Светомъ (1871 г.).

» 10-й: Deux morceaux (1871 г.): 1) Nocturne (F-dur) и 2) Humoresque (G-dur); послѣдняя вещь арранжирована самимъ *композиторомъ для скрипки съ фортепіано.*

» 11-й: Первый квартетъ D-dur (1872 г.) для двухъ скрипокъ, альта и віолончели: Andante Cantabile этого квартета арранжировано: для скрипки съ фортепіано Лаубъ, для віолончели съ фортепіано де-Свертъ и Фитценгагеномъ, въ 2 руки Клиндворѳомъ, въ 4 руки Губерѳомъ, въ квинтетъ де-Свертомъ и для контрабаса съ аккомпанементомъ фортепіано—Рамбускомъ.

Opus 12-й: «Снѣгурочка» (1873 г.), музыка къ весенней сказкѣ Островскаго (антракты, соло и хоры; всѣхъ нумеровъ—19).

» 13-й: Первая симфонія G-moll (1865 г.); аранжирована для pianoforte въ 4 руки.

» 14-й: «Кузнецъ Вакула», опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ (переѣлана въ «Черевички», опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ).

» 15-й: Тріумфальная увертюра на національный датскій гимнъ (D-dur). Аранжирована авторомъ для фортепіано въ 4 руки.

» 16-й: Шесть романсовъ: 1) Колыбельная пѣснь. 2) Ночи, 3) Пойми хоть разъ, 4) О, спой же ту пѣснь, 5) Такъ что же? и 6) Въ темномъ лѣс (Новогреческая пѣсня).

» 17-й: Вторая симфонія (C-moll, 1873 г.); аранжирована для фортепіано въ 4 руки.

» 18-й: «Буря», фантазія для оркестра. F-moll (1873 г.); аранжирована въ 4 руки для фортепіано Лангеромъ.

» 19-й: Шесть пьесъ для фортепіано (1874 г.): 1) Rêverie du soir (G-moll), 2) Scherzo humoristique (D-dur), 3) Feuillet d'album (D-dur), 4) Nocturne (Cis-moll); аранжированъ для скрипки и фортепіано Сере и Гржимали и для віолончели съ фортепіано Фитценгагеномъ, 5) Capriccioso (B-dur), аранжировано для скрипки и фортепіано Гржимали и 6) Thème et variations (F-dur).

» 20-й: «Лебединое озеро», балетъ въ 4-хъ дѣйствіяхъ (1876 г.).

» 21-й: Шесть пьесъ на одну тему (посвящ. А. Г. Рубинштейну): 1) Prelude, 2) Fugue à quatre voix, 3) Impromptu, 4) Marche funèbre, 5) Mazurka и 6) Scherzo.

» 22-й: Второй квартетъ, F-dur (1874 г.); аранжированъ для фортепіано въ 4 руки.

Opus 23-й: Концертъ. B-moll (1875 г.) для фортепіано съ оркестромъ; арранжированъ въ 4 руки.

» 24-й: «Евгеній Онѣгинъ», опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ и 6-ти картинахъ (1878 г.).

» 25-й: Шесть романсовъ: 1) Примиреніе (О, зачѣмъ, мое сердце), 2) Какъ надъ горячею золой, 3) Пѣснь Миньоны, 4) Канарейка, 5) Я съ нея никогда не говорилъ и 6) Какъ наводнили: дуракъ (1875 г.).

» 26-й: Меланхолическая серенада (B-moll) для скрипки съ оркестромъ; арр. для скрипки съ фортепіано (1875 г.).

» 27-й: Шесть романсовъ (1875 г.): 1) На смерть грядущій (B-moll). 2) Смотри облако (C-moll). 3) Не отходи отъ меня (F-dur). 4) Вечеръ (B-dur), арранжированъ для скрипки и фортепіано безъ словъ. 5) Ахъ мать моя (E-moll) и 6) Моя бѣленица (A-dur). Третій романсъ переложенъ для фортепіано Лауэмъ, а для пѣнія съ оркестромъ г. Танѣевымъ).

» 28-й: Шесть романсовъ (1875 г.): 1) Нѣтъ, никогда (Es-dur). 2) Колыбели (Fis-moll). 3) Зачѣмъ? (D-moll). 4) Онъ такъ меня любилъ (D-moll). 5) Ни отзыва, ни слова (C-moll) и 6) Страшная минута (Fis-moll). (№ 3 арранжиров. для скрипки Лауэмъ, а № 6—съ аккомпанементомъ віолончели, также для корнета-а-пистонъ и фортепіано).

» 29-й: Третья симфонія D-dur (1875 г.) для оркестра; арранж. въ 4 руки для фортепіано.

» 30-й: Третій квартетъ Es-moll (1876 г.); Andante арранжировано авторомъ для скрипки съ фортепіано; для фортепіано же въ 4 руки—г-жой Баталиной.

» 31-й: Славянскій маршъ, для оркестра (B-moll; 1876 г.); арранжированъ авторомъ для фортепіано въ 2 руки, въ 4 руки—г-жой Баталиной; а въ 8 рукъ—Лангеромъ.

Opus 32-й: Франческа да-Римини (E-moll), фантазія для оркестра (по Данту, 1876 г.); арранжирована въ 2 и 4 руки Клиндвортомъ.

» 33-й: Варіаціи на тему рококо (A-dur) для віолончели съ оркестромъ или фортепіано (1878 г.).

» 34-й: Скерцо-вальсъ (C-dur) для скрипки съ оркестромъ или фортепіано (1878 г.).

» 35-й: Концертъ (D-dur) для скрипки съ оркестромъ или фортепіано (1878 г.).

» 36-й: Четвертая симфонія, F-moll (1877 г.), для оркестра; арранжирована въ 4 руки г. Танѣевымъ.

» 37-й: Соната для одного фортепіано (G-dur, 1879 г.).

» 37bis: *Времена года*, двѣнадцать характеристическихъ картинъ для фортепіано въ 2 руки (1876 г.): 1) У камелька, 2) Масляница, 3) Пѣснь жаворонка, 4) Подснѣжникъ, 5) Бѣлыя ночи, 6) Баркаролла, 7) Пѣснь косаря, 8) Жатва, 9) Охота, 10) Осенняя пѣсня, 11) На тройкѣ и 12) Святки. (№ 3: «Пѣснь жаворонка» арранжированъ для оркестра; № 4: «Подснѣжникъ»—для гармоніума Тоби, а баркаролла—для оркестра Новаченомъ, для скрипки и фортепіано—Светомъ и Соре, для віолончели—Фитценгагеномъ, для гармоніума и фортепіано—Соколемъ, для семиструнной гитары—Кеербергеномъ и для мандолины и фортепіано—Чарлоне. № 9: «Охота», арранж. для оркестра; № 10: «Осенняя пѣсня»—арранжир. для оркестра, для фортепіано въ 2 руки въ легкомъ переложеніи Гензельта, для віолончели и рояля—Тушмаловымъ, для семиструнной гитары—Кеербергеномъ и для мандолины и рояля—Чарлоне; № 11 «На тройкѣ», для скрипки и фортепіано—Соре и для фортепіано въ 4 руки. № 12: «Святки»—для оркестра.

» 38-й: Шесть романсовъ: 1) Серенада Донъ-Жуана («Гаснутъ дальней Альпухары», слова гр. Ал. Толстого), 2) То было раннею весною, 3) Среди

шумнаго бала, 4) О, еслибъ ты могла, 5) Любовь мертвеца и 6) Pimpinella—Флорентинская пѣсня (№ 2 переложенъ для рояля въ 2 руки Гензельтомъ; для корнета и фортепіано — Соловьевымъ; № 3 — для рояля въ 2 руки Нагелемъ).

Opus 39-й: «Дѣтскій альбомъ» (подражаніе Шуману), двадцать четыре пьесы (1878 г.): 1) Молитва, 2) Зимнее утро, 3) Игра въ лошадки, 4) Мама, 5) Маршъ деревянныхъ солдатиковъ, 6) Болѣзнь куклы, 7) Похороны куклы, 8) Вальсъ, 9) Новая кукла, 10) Мазурка, 11) Русская пляска, 12) Мужикъ на гармоникѣ играетъ, 13) Камаринская, 14) Полька, 15) Итальянская пѣсня, 16) Старинная французская пѣсня, 17) Нѣмецкая пѣсня, 18) Неаполитанская пѣсня, 19) Нянина сказка, 20) Баба-Яга, 21) Сладкія грезы, 22) Пѣснь жаворонка, 23) Шарманщикъ поетъ и 24) Въ церкви. («Сладкія грезы» и «Вальсъ» изъ «Дѣтскаго альбома» переложены для струннаго оркестра).

» 40-й: Двѣнадцать пьесъ средней трудности для фортепіано (1878 г.): 1) Этюдъ, 2) Грустная пѣсенка, 3) Похоронный маршъ, 4) Мазурка, 5) Мазурка, 6) Пѣсня безъ словъ, 7) Въ деревнѣ, 8) Вальсъ, 9) Вальсъ, 10) Русская пляска, 11) Скерцо и 12) Прерванныя грёзы. (№ 2: «Грустная пѣсенка» переложена для віолончели и фортепіано—Вержбиловичемъ и для гармоніума—Тоби; № 6: «Пѣсня безъ словъ» арранжирована для гармоніума—Немеровскимъ).

» 41-й: «Литургія Св. Іоанна Златоуста» (на 4 голоса: сопрано, альтъ, теноръ и басъ, 1878 г.): 1) Господи помилуй, 2) Слава Отцу и Сыну, 3) Пріидите поклонимся, 4) Аллилуіа, 5) Слава Тебѣ, Господи, 6) Херувимская, 7) Господи помилуй, 8) Вѣрую, 9) Милость мира, 10) Тебѣ поемъ,

11) Достойно, 12) Аминь, 13) Отче нашъ, 14) Хвалите и 15) Благословенъ.

Opus 42-й: Три пьесы для скрипки съ фортепіано (1879 г.): 1) Meditation, 2) Scherzo и 3) Mélodie.

» 43-й: Первая сюита для оркестра (1879 г.); арранжирована для фортепіано въ 4 руки.

» 44-й: Второй концертъ для фортепіано съ оркестромъ (1880 г.); арранжированъ для 2-хъ фортепіано.

» 45-й: «Итальянское каприччіо» (1880 г.) для оркестра; арранжировано для двухъ фортепіано Лангеромъ, а для фортепіано въ 4 руки — самимъ авторомъ.

» 46-й: Шесть *дуэтовъ* для пѣнія (1881 г.): 1) Солнце утомилось, 2) Баллада, 3) Слезы, 4) Въ огородѣ, 5) Минула страсть и 6) Разсвѣтъ.

» 47-й: Семь романсовъ для пѣнія (1881 г.): 1) Кабы знала я, 2) Горними тихо летѣла, 3) На землю сумракъ палъ, 4) Усни, печальныи другъ, 5) Благословляю васъ, лѣса, 6) День-ли царитъ и 7) Я-ли въ полѣ да не травушка была. (Послѣдній № переложенъ для пѣнія съ оркестромъ).

» 48-й: Серенада для струннаго оркестра (1880 г.); арранжирована для фортепіано въ 4 руки авторомъ; № 2—вальсъ переложенъ для одного фортепіано—Кирхнеромъ, для скрипки и рояля—г. Ауэромъ; также есть переложеніе въ 4 руки и въ 8 рукъ (Шеферъ); № 3—Элегія (Larghetto) арранжирована для гармоніи и фортепіано; для одного рояля переложена Кирхнеромъ.

» 49-й: «1812-й годъ», торжественная увертюра (для оркестра) по случаю освященія Храма Спасителя (1880 г.); арранжирована для фортепіано въ четыре и въ двѣ руки (1882 г.); есть и въ 8 рукъ.

» 50-й: Тріо для скрипки, віолончели и фортепіано

(1882 г.)—«Въ память великаго артиста», П. Г. Рубинштейна. (Арр. для фортепіано въ 4 руки Лангеромъ, для двухъ роялей—Запольскимъ).

Opus 51-й: Шесть пьесъ для фортепіано (1882 г.): 1) Valse de Salon. 2) Polka peu dansante. 3) Menuetto scherzoso, 4) Natha-polka, 5) Romance и 6) Valse sentimentale.

» 52-й: «Всенощное бдѣніе», опыты гармонизаціи богослужебныхъ пѣснопѣній (1882 г.): семнадцать нумеровъ: 1) Предначинательный псаломъ, 2) Господи помилуй, 3) Кафизмы: «Блаженъ мужъ», 4) Господи воззвахъ, 5) Свѣте тихій, 6) Богородице, Дѣво, радуйся, 7) Богъ Господь, 8) Полиелей. Хвалите имя Господне, 9) Тропарь. Благословенъ еси, 10) Степенна. Отъ юности моея, 11) Пѣснопѣнія по Евангеліи: а) Воскресенію Христово видѣвше, b) Тоже греческаго напѣва и с) Слава молитвами Апостоловъ и нынѣ молитвами Богородицы, 12) Катавасія рядовая: «Отверзу уста моя». 13) Пѣснь Богоматери съ припѣвомъ, 14) Святъ Господь Богъ нашъ, 15) Богородичень: И нынѣ, и присно, 16) Великое славословіе и 17) Взбранной воеводѣ.

» 53-й: Вторая сюита для оркестра: 1) Jeu des sons, 2) Valse. 3) Scherzo humoristique. 4) Rêves d'enfant и 5) Danse bareque (написано въ стилѣ произведеній А. С. Даргомыжскаго, 1883 г.).

» 54-й: Шестнадцать пѣсенъ для дѣтей старшаго возраста (съ иллюстраціями художника А. Степанова): 1) Бабушка и внучекъ. 2) Птичка. 3) Весна. 4) Мой салазки. 5) Легенда. 6) На берегу. 7) Зимній вечеръ, 8) Кукушка, 9) Весна, 10) Колыбельная пѣсня въ бурю. 11) Пѣвецъ, 12) Зима. 13) Весенняя пѣсня, 14) Осень, 15) Ласточка и 16) Мой Лизочекъ такъ ужъ малъ (1883 г.), (№ 5: «Легенда» переложена авторомъ для под-

наго хора, для одного женскаго хора и для пѣнія съ оркестромъ, а № 14: «Осень»—переложенъ для пѣнія съ оркестромъ—г. Танѣевымъ).

Opus 55-й: Третья сюита для оркестра (1884 г.): 1) Elegie, 2) Valse mélancolique, 3) Scherzo и 4) Tema con variazioni; арранжирована для фортепіано въ 4 руки.

» 56-й: Фантазія для фортепіано съ оркестромъ (1884 г.), есть и для двухъ роялей.

» 57-й: Шесть романсовъ: 1) Скажи, о чемъ въ тѣни, 2) На нивы желтыя, 3) Не спрашивай, 4) Усни, 5) Смерть и 6) Лишь ты одинъ (1884 г.).

» 58-й: «Манфредъ», симфоническая поэма въ 4-хъ картинахъ (1885 г.); арранжированъ въ 4 руки, есть и въ 8 рукъ.

» 59-й: Думка—деревенская сцена для оркестра (1886 г.).

» 60-й: Двѣнадцать романсовъ, посвященныхъ Государынѣ Императрицѣ Маріи Ѳеодоровнѣ (1886 г.): 1) Вчерашняя ночь, 2) Я тебѣ ничего не скажу, 3) О, еслибъ знали вы, 4) Соловей, 5) Простыя слова, 6) Ночи безумныя, 7) Пѣснь цыганки, 8) Прости, 9) Ночь, 10) За окномъ въ тѣни мелькаетъ, 11) Подвигъ и 12) Намъ звѣзды кроткія сіяли.

» 61-й: Четвертая сюита для оркестра «Моцартіана» (написана по случаю столѣтія «Донъ-Жуана», въ 1887 г.): 1) Gigue, 2) Menuett, 3) Gebet и 4) Thema mit Variationen. Арранжирована въ 4 руки для фортепіано Лангеромъ.

» 62-й: Pezzo capriccioso—для віолончели и оркестра; есть для віолончели съ аккомпанементомъ фортепіано (1887 г.).

» 63-й: Шесть романсовъ: 1) Я сначала тебя, 2) Растворилъ я окно, 3) Я вамъ не нравлюсь, 4) Первое свиданіе, 5) Ужъ гасли въ комнатахъ и

6) Серенада О, дитя, подъ окошкомъ твоимъ (1887 г.).

Opus 64-й. Пятая симфонія для оркестра. (Арранжирована въ 4 руки для фортепіано г. Танѣевымъ. 1887 г.).

» 65-й Шесть романсовъ, посвященныхъ г-жѣ Арто-Пашлла: 1) Серенада: Ты куда идешь, 2) Разочарованіе: Ярко солнце еще блестѣло, 3) Серенада: Въ яркомъ свѣтѣ зари, 4) Пускай зима, 5) Слезы: Если покой дадите и 6) Чаровница: Ты собою воплощаешь (1888 г.).

» 66-й: «Спящая красавица», балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ съ прологомъ (1889 г.). Переложенъ для фортепіано въ 2 руки г. Зилотти.

» 67-й: «Гамлетъ», увертюра-фантазія (1888 г. Переложена для рояля въ 4 руки Пахульскимъ). Кромѣ того имъ написаны: Интродукція, антракты и марши къ трагедіи Шекспира «Гамлетъ».

» 68-й: «Пиковая дама» (1890 г.), опера въ трехъ дѣйствіяхъ и семи картинахъ.

» 69-й: «Іоланта», опера въ одномъ дѣйствіи (1891 г.).

» 70-й: Секстетъ («Souvenir de Florence», 1892 г.).

» 71-й: «Щелкунчикъ», балетъ въ двухъ дѣйствіяхъ (1892 г.).

» 72-й: Восемнадцать пьесъ для фортепіано въ 2 руки (1893 г.): 1) Impromptu, 2) Berceuse, 3) Tendres reproches, 4) Danse caractéristique, 5) Méditation, 6) Mazurka pour danser, 7) Polacca de concert, 8) Dialogue, 9) Un poco di Schumann, 10) Scherzo-fantaisie, 11) Valse-Bluette, 12) l'Espiegle, 13) Echo rustique, 14) Chant élégiaque, 15) Un poco di Chopin, 16) Valse à 5 temps, 17) Passé lointain и 18) Scène dansante. Invitation au Trépak.

» 73-й: Шесть романсовъ (1893 г.): 1) Мы сидѣли съ тобой (перелож. для фортепіано въ 2 руки

г. Бернардомъ): 2) Ночь. Мерцаетъ слабый свѣтъ (перелож. для рояля въ 2 руки Пахульскимъ). 3) Въ эту лунную ночь. 4) Закатилось солнце. 5) Средь мрачныхъ дней и 6) Спой, какъ прежде.

Opus 74-й: Шестая симфонія (патетическая: 19 августа 1893 г. Арранж. для фортепіано въ 4 руки самимъ авторомъ).

Слѣдующія сочиненія еще не отмѣчены никакимъ opus'омъ:

a) Оперы и увертюры:

1) «Ромео и Джульетта», увертюра-фантазія: аранжирована въ 4 руки г-жою Римской-Корсаковой (1870 г.).

2) «Снѣгурочка», музыка къ весенней сказкѣ А. Н. Островскаго. (Увертюра, антракты, соло и хоры).

3) «Орлеанская дѣва», опера въ четырехъ дѣйствіяхъ.

4) «Мазепа», опера въ четырехъ дѣйствіяхъ.

5) «Черевички», опера въ четырехъ дѣйствіяхъ (передѣлана изъ «Кузнеца-Вакулы»).

6) «Чародѣйка», опера въ четырехъ дѣйствіяхъ.

7) «Опричникъ», опера въ четырехъ дѣйствіяхъ.

b) Духовныя сочиненія:

1) Херувимская № 1 (F-dur).
2) Херувимская № 2 (D-dur).
3) Херувимская № 3 (C-dur).
4) Тебѣ поемъ.
5) Достойно есть.
6) Отче нашъ.
7) Блажени яже избралъ.

8) Да исправится.

9) Нынѣ силы небесныя.

c) Теоретическія сочиненія:

1) Учебникъ гармоніи, принятый какъ руководство въ консерваторіи въ Москвѣ.

2) Краткій учебникъ гармоніи, приспособленный къ чтенію духовно-музыкальныхъ сочиненій въ Россіи.

d) Для оркестра: 1) Коронаціонный маршъ, исполненный на праздникѣ, данномъ городомъ Москвою по случаю св. коронованія Е. И. В. Александра III въ 1883 г., арранжированъ для фортепіано въ двѣ руки самимъ авторомъ. 2) Элегія въ память Самарина—для струннаго оркестра. (Переложена: а) для рояля въ 2 руки Кирхнеромъ, б) для рояля въ 4 руки—Лангеромъ, и в) для скрипки съ фортепіано или для віолончели съ форт.—Клейнеке) и 3) Правовѣдскій маршъ. (Перел. для форт. въ 2 и 4 руки Лангеромъ).

e) Для одного фортепіано: 1) Impromptu—Caprice (1885 г.); 2) Valse—Scherzo (Шутка. 1889 г.) и 3) Perpetuum mobile Вебера, арранжированное для одной лѣвой руки.

f) Романсы: 1) Уноси мое сердце, 2) Глазки весны голубые, 3) Хотѣлъ бы въ единое слово, 4) Недолго намъ гулять, 5) Дѣтская пѣснь: «Seht, mein Hänschen ist klein» (1873 г.) и 6) Забыть такъ скоро (1870 г.).

g) Кантата (коронаціонная) «*Москва*» для солистовъ (меццо-сопрано и баритонъ), хора и оркестра, написанная на слова А. Майкова по случаю коронованія.

№ 1. Хоръ: «Съ мала ключика».

№ 2. Ариозо: «То не звѣздочка» (арранжировано для корнетъ-а-пистона съ аккомпанементомъ фортепіано).

№ 3. Хоръ: «Часъ ударилъ».

№ 4. Монологъ и хоръ: «Ужъ какъ изъ лѣсу».

№ 5. Аріозо: «Мнѣ ли, Господи?»

№ 6. Финалъ: «По Руси пошелъ».

h) Пятьдесятъ русскихъ народныхъ пѣсенъ, переложенныхъ для фортепіано въ четыре руки.

i) Знаменитые марши для фортепіано въ четыре руки.

j) *Привѣтъ* А. Г. Рубинштейну (по случаю 50-тилѣтней артистической дѣятельности) (для 4-хъ смѣшанныхъ голосовъ).

k) Для хора: 1) «Блаженъ, кто улыбается» (для мужского), и 2) «Соловушко» (для смѣшанныхъ голосовъ).

l) Природа и любовь.—Трио для двухъ сопрано и альта. слова и музыка Чайковскаго.

m) Ночь.—Квартетъ для сопрано, альта, тенора и баса музыка заимствована изъ фантазіи № 4 Моцарта (1806 г.)

n) Гимнъ Св. Кирилла и Меѳодія (1885 г.).

o) Третій фортепіанный концертъ съ оркестромъ.

p) Solo для скрипки съ оркестромъ къ балету «Спящая красавица».

Б. Литературно-критическія произведенія

(по изданіямъ).

а) въ «Современной Лѣтописи».

1. По поводу «Сербской фантазіи» г. Римскаго-Корсакова (1868 г., № 6).

2. Голосъ изъ московскаго музыкальнаго міра (1869 г., № 16. О М. А. Балакиревѣ).

Вся слѣдующія статьи подъ общей заголовкомъ—

«Музыкальная хроника».

3. Первый концертъ русск. муз. общества. Г-жа Габріэль. Восьмая симфонія Бетховена. Итальянская опера. Г-жа Патти. (1871 г., № 43).

4. Итальянская опера. Ея составъ. «Зора» («Моисей») Россини. (1871 г., № 44).

5. Четвертая симфонія (D-moll) Шумана. Увертюра къ «Ричарду III» Фолькмана. Отрывки изъ оратоpіи «Столпотвореніе Вавилонское» А. Г. Рубинштейна. Піанистка Есипова. Характеристика артистической дѣятельности Славянскаго (1871 г., № 46).

6. «Донъ-Жуанъ» Моцарта на итальянской сценѣ. «Фрейшютцъ» Вебера на сценѣ русской оперы (1871 г., № 47).

6) въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ».

7. Возобновленная «Рогнѣда» Сѣрова. Новая постановка «Жизни за Царя» (1872 г., № 192).

8. Возобновленіе «Руслана и Людмилы» (1872 г. № 201).

9. Итальянская опера «Африканка». «Трубадуръ». Бенефисъ г. Демидова («Жизнь за Царя»). Забавы «Славянскаго Базара». Музыкальный хроникеръ «Гражданина» (1872 г., № 207).

10. Обзоръ и сто оперы «Фенелла» и «Фра-Дьяволо». Нѣсколько словъ о композиторской дѣятельности Верди. «Травіата» съ Патти. Отзывъ о камерной музыкѣ вообще. Квартеты Шуберта (E-moll) и Гайдна (1872 г., № 231).

11. Квартетъ Мендельсона (E moll). Фортепіанная соната Бетховена (As-dur). Секстетъ Брамса (B-dur). Героическая симфонія Бетховена. Увертюра къ оп. «Геновефа» Шумана. Хоръ изъ оратоpіи Листа «Christus». Скрипичный концертъ Свенсена въ исполненіи Лауба. Патти и Ѳибоженко въ «Линдѣ» (1872 г., № 243).

12. Симфонія (№ 3 — Es-dur) Шумана. Опера «Фиделіо» Бетховена, по поводу исполненія увертюры къ этой оперѣ. «Аллилуія» изъ оратоpіи Генделя «Messias». Фантазія Листа на древнюю амвросіанскую мелодію «Dies irae est venturus» въ исполненіи Н. Г. Рубинштейна. Патти въ «Соннамбулѣ» (1872 г., № 252).

13. Характеристика Рих. Вагнера, по поводу исполненія

его увертюры къ «Фаусту». Симфонія (A-moll) Мендельсона. 1-я симфонія (C-dur) Бетховена. Увертюра Литольфа къ траг. «Жирондисты». Віолончелистъ Фитценгагенъ, пѣвецъ Николаевъ, піанистъ Шперъ и пѣвица Катмина. Нѣсколько словъ о печальномъ состояніи итальянской оперы въ Москвѣ (1872 г., № 260).

14. Характеристика Вебера, по поводу исполненія увертюры къ его операѣ «Эвріанта». Симфонія «Im Walde» Раффа. Скрипачъ Гржимали. Нильсонъ въ «Фаустѣ» (1872 г., № 267).

15. Итальянская опера «Гамлетъ» Амбруаза Тома при участіи Нильсонъ и Граціани (1872 г., № 274).

16. «Анакреонъ», увертюра Керубини. Два хора изъ музыки Фр. Листа къ «Прометею». «Океанъ», симфонія А. Г. Рубинштейна. «Гугеноты» на итальянской оперной сценѣ. Квартеты Шумана, Моцарта (D-moll) и Бетховена (E-moll) (1873 г., № 6).

17. Квартетъ А. Г. Рубинштейна и C-dur'ный квартетъ Бетховена. Піанистка Тимановa, віолончелистъ Воробьевъ и пѣвица Невѣдомская-Дюпоръ. «Вильгельмъ Телль» на итальянской сценѣ. Книга Пв. Мелодина «Очеркъ исторіи оперы» (1873 г., № 26).

18. «Humoresque» Шумана въ исполненіи Н. Г. Рубинштейна. Увертюра къ оп. «Морякъ-Скиталецъ» Рих. Вагнера. Хоръ религознаго содержанія Гаунтмана. Нѣсколько словъ о Гайдиѣ по поводу исполненія его симфоніи. «Донъ-Жуанъ» Моцарта на итальянской сценѣ. Итоги опернаго сезона (1873 г., № 41).

19. Два концерта Ходена и Безекирскаго, піанистка Тимановa. Девятое симфоническое собраніе русск. муз. общества. Нѣсколько словъ о Берліозѣ, по поводу его увертюры «Les Franes juges». Піанистъ Гарвигсонъ. Симфонія Макса Бруха. Концертъ Гербера. Концертъ учениковъ В. Н. Каширова (1873 г., № 52). (Начало концертнаго сезона).

20. Концертъ Мельникова и Васильева I. Концертъ Фитценгагена и его новое произведеніе «Concert fantastique». Концертъ Тимановой. Концертъ Славянскаго и нѣсколько словъ объ его артистической дѣятельности. Концертъ Н. Г. Рубинштейна. «Исламей», фантазія М. А. Балакирева. (Вторая недѣля концертнаго сезона. 1873 г., № 59).

21. Концертъ русск. муз. общ. въ пользу фонда для вспомоществованія вдовамъ и сиротамъ: «Requiem» Моцарта; увертюра «Леонора» Бетховена. Концертъ Лауба. Концертъ учениковъ Александровой-Кочетовой. Концертъ Малашкина и нѣсколько словъ о его композиторской дѣятельности. (Послѣдняя недѣля концертнаго сезона. 1873 г., № 73).

22. «Русалка» Даргомыжскаго. Открытіе сезона итальянской оперы и нѣсколько словъ о персонажахъ труппы (1873 г., № 198).

23. «Фрейшютцъ» Вебера на итальянской сценѣ (1873 г., № 205).

24. Объясненіе съ читателемъ. Квартетъ Керубини (Es-dur). Соната Бетховена (F-moll). Квинтетъ Мендельсона (A-dur). «Дары Терека» К. Ю. Давыдова. Піанистъ Гартвигсонъ. «Сонъ въ лѣтнюю ночь», Мендельсона. Пѣвицы Альбани и Пенко (1873 г., № 273).

25. «Донъ-Жуанъ» и «Зора» («Моисей») на итальянской сценѣ. «Ричардъ III», увертюра Фолькмана. Вторая симфонія Шумана. Нѣсколько словъ о Ц. А. Кюи по поводу исполненія отрывковъ изъ оперы «Вильямъ Ратклифъ». Віолончельный концертъ Фитценгагена (1874 г., № 13).

26. «Рогнѣда» на сценѣ русской оперы. «Гарольдъ въ Италіи», симфонія Берліоза. Прелюдія къ «Лоэнгрину» Рих. Вагнера. Исполненіе Н. Г. Рубинштейномъ фортепіаннаго концерта Бетховена № 4—G-dur (1874 г., № 26).

27. Концертъ въ пользу голодающихъ Самарской губерніи. Концертъ Полена и Безекирскаго. Нѣсколько словъ о

пѣвицѣ Е. П. Кадминой по поводу двухъ предыдущихъ концертовъ. Концертъ въ пользу общества гувернантокъ; піанистка Зографъ и скрипачъ Бродскій. Концертъ Н. Г. Рубинштейна: полонезъ Клиндворта. Концертъ К. Ю. Давыдова (1874 г., № 46). (Начало концертнаго сезона).

28. Седьмое собраніе русск. муз. общества: «Ночь въ Мадридѣ» М. И. Глинки. Вторая симфонія Бетховена. «Побѣдная пѣснь Маріамы» Шуберта. Концертъ А. Г. Рубинштейна. Восьмое собраніе русск. муз. общества: «Океанъ», симфонія А. Г. Рубинштейна; піанистка г-жа Муромцова. Концертъ учениковъ Александровой-Кочетовой. (Вторая и третья недѣли концертнаго сезона. 1874 г. № 57).

29. Концертъ Ганса Ф. Бюлова и характеристика его, какъ виртуоза. Девятое собраніе русск. муз. общества: увертюра Гольдмарка къ поэмѣ «Сакунтала»; скрипичный концертъ Лауба; хоръ Бортнянскаго; симфонія C-dur Шуберта. (Четвертая недѣля концертовъ. 1874 г., № 62).

30. Открытіе итальянскаго сезона. «Жидовка» Галеви (1874 г., № 202).

31. Нѣсколько словъ по поводу организаціи и репертуара спектаклей и концертовъ итальянской оперы. Концертъ пѣвицы Краусъ. Составъ русскаго квартета: Гг. Пановъ, Леоновъ, Егоровъ и Кузнецовъ (1874 г., № 230).

32. Квартеты Свендсена и Э. Ф. Направника. Увертюра Бетховена (op. 19). Симфонія-кантата Мендельсона. Фортепіанный концертъ Цельнера въ исполненіи Есиповой (1874 г., № 250).

33. Седьмая симфонія Бетховена. Скрипачъ Гржимали. «Севильскій Цирюльникъ» Россини на итальянской сценѣ. Бенефисъ Патти (1874 г., № 255).

34. Первая симфонія (B-dur) Шумана. Концертъ Литольфа. «Фаустъ» съ Нильсонъ на итальянской сценѣ. Концертъ любителей искусствъ музыкальнаго и драматическаго (1874 г., № 261).

35. Кіевская опера. (Организація оперы І. Я. Сѣтова въ Кіевѣ и характеристика труппы. Взглядъ на свою оперу «Опричникъ» и отзывъ объ ея исполненіи на кіевской сценѣ).—Музыка М. И. Глинки къ трагедіи «Князь Холмскій» (четвертое симфоническое собраніе русск. муз. общества). (1874 г., № 271).

36. Музыкальное торжество въ Байрейтѣ: «Кольцо Нибелунговъ», тетралогія Рих. Вагнера (1876 г., №№ 119, 195, 196, 205 и 208).

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

„РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ“.

I. А. Г. Рубинштейнъ.
II. М. П. Мусоргскій.
III. А. Н. Сѣровъ.

Готовится къ печати:

V. А. С. Даргомыжскій.

Первые три выпуска серіи монографій подъ общимъ названіемъ „Русскіе Композиторы“ продаются въ музык. маг. фирмы П. Юргенсона въ Москвѣ, Петербургѣ и Варшавѣ.

ВЪ КОНТОРѢ ИЗДАНІЙ А. Ф. МАРКСА

продаются слѣдующія народныя **иллюстрированныя** изданія сочиненій

Н. В. ГОГОЛЯ:

1. **Коляска.** *Повѣсть.* Брошюр. . . . . 10 к.
2. **Вечеръ наканунѣ Ивана Купала.** *Повѣсть* Брошюр. . 10 „
3. **Вій.** *Повѣсть.* Въ переплетѣ . . . . . 25 „

*4. **Майская ночь или утопленница.** *Повѣсть.* Брошюр. . 15 „

*5. **Сорочинская ярмарка.** *Повѣсть.* Въ переплетѣ . . 20 „

6. **Носъ.** *Повѣсть.* Брошюр. . . . . 10 „
7. **Страшная месть.** *Повѣсть.* Въ переплетѣ . . . . 25 „

*8. **Тарасъ Бульба.** *Повѣсть.* Въ переплетѣ . . . . 30 „

9. **Пропавшая грамота.** *Повѣсть.* Въ переплетѣ . . . 15 „

*10. **Ночь предъ Рождествомъ.** *Повѣсть.* Брошюр. . . 20 „

11. **Женитьба** (совершенно невѣроятное событіе). *Комедія.* Въ переплетѣ . . . . . 25 „

*12. **Шинель.** *Повѣсть.* Въ переплетѣ . . . . . 20 „

13. **Заколдованное мѣсто.** *Повѣсть.* Въ переплетѣ . . 15 „

14. **Ревизоръ.** *Комедія.* Брошюр. . . . . 40 „

* Допущены Министерствомъ Народнаго Просвѣщенія для ученическихъ библіотекъ среднихъ учебныхъ заведеній, а также для городскихъ училищъ и сельскихъ школъ.

Выписыв. отъ 1—3 брошюръ прилаг. за перес. заказн. бандер. 15 к.
„ „ 4—8 „ „ „ „ „ 25 „
„ „ 9—13 „ „ „ „ „ 40 „

Выписывающіе всѣ вышеозначенныя книжки разомъ, непосредственно изъ Конторы изданій А. Ф МАРКСА, СПБ., Малая Морская, 22,— за пересылку не платятъ.